OCTAVIAN SOVIANY

Cinci decenii de experimentalism
Compendiu de poezie românească actuală

VOL. II
II 42.8.415

Volumul al II-lea

Lirica epocii postcomuniste

BIBL. CENTR. UNIV.
„M. EMINESCU" IAŞI
II 428.415

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Octavian Soviany

Cinci decenii de experimentalism. Compendiu de poezie românească actuală

Volumul al II-lea. Lirica epocii postcomuniste

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cinci decenii de experimentalism. Compendiu de poezie românească actuală
Volumul al II-lea. Lirica epocii postcomuniste de Octavian Soviany
seria Critică literară | colecția Eseu

© 2011 casa de pariuri literare
www.cdpl.ro | editura@cdpl.ro
tel.: 021.2607596; 0741.587259; 0726.407349

editor: Cristian Cosma (un cristian)
producție: Victor Jalbă-Șoimaru
redactor: Silvia Dumitrache

Cartea a apărut cu sprijinul
Administrației Fondului Cultural Național

© Shutterstock Images LLC pentru fotografia de pe copertă
typefaces Warnock Pro & Adobe Text Pro, designer Robert Slimbach,
Adobe Systems Incorporated
tipărit la Mega Print, Cluj-Napoca

0 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
Soviany, Octavian
Cinci decenii de experimentalism. Compendiu de poezie românească contemporană / Ioan-Octavian Soviany. – București:
Casa de pariuri literare, 2011
2 vol.
ISBN: 978-606-8342-21-4
vol. II: *Lirica epocii postcomuniste* – ISBN: 978-606-8342-23-8

821.135.1.09-1

19 SEP. 2013

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

665 064

Octavian Soviany

Cinci decenii de experimentalism. Compendiu de poezie românească actuală

Volumul al II-lea. Lirica epocii postcomuniste

665 070

1009468
BCU IASI

ALE casa de pariuri literare

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Octavian Soviany (născut la 23 aprilie 1954 în Brașov) a absolvit Facultatea de Filologie din Cluj și a făcut parte din redacția revistei *Echinox*. Debutează în 1983 la Editura Dacia cu volumul de versuri *Ucenicia bătrânului alchimist*.

A colaborat de-a lungul anilor la principalele reviste din România cu poezie, proză și critică literară. Este membru al Uniunii Scriitorilor din România din 1995.

Printre volumele sale de versuri se numără: *Cartea lui Benedict* (Editura Vinea, 2002), *Alte poeme de modă veche* (Editura Pontica, 2004), *Scrisori din arcadia* (Editura Paralela 45, 2005), *Dilecta* (Editura Cartea Românească, 2006) și *Marii oameni ai revoluțiilor* (ediție samizdat, seria *no name*, 2009).

A mai publicat romanul *Textele de la Monte Negro* (Editura Pontica, 2003), teatru (*Cinci poeme dramatice*, Editura Palimpsest, 2005) și critică (*Textualism, postmodernism, apocaliptic*, vol. I, 2000, vol. II, 2001, Editura Pontica; *Apocaliptica textului*, Editura Palimpsest, 2008).

A obținut trei premii ale Asociației Scriitorilor din București pentru poezie și critică (1994, 2001, 2008). A fost tradus în franceză, spaniolă, engleză, germană, maghiară, polonă, italiană, slovenă.

În 2010 îi apare *Viața lui Kostas Venetis* (Editura Cartea Românească), roman nominalizat la Cartea Anului a *României literare*.

Blog: octaviansoviany.wordpress.com

BCU IASI/CENTRALA UNIVERSITARA

În memoria lui Marin Mincu

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Considerații generale

În condițiile schimbării de regim politic de după 1989, peisajul poetic a suferit restructurări spectaculoase: lirica experimentalistă a optzeciștilor care își spun în continuare cu obstinație postmoderniști, se oficializează, devine „o nouă pedagogie" cu o subiacentă încărcătură ideologică de democrație liberală și hedonism consumerist, care ia locul marxism-leninismului, în timp ce reprezentanții săi se constituie progresiv într-o nouă elită, transformându-se în „clasici în viață", lideri de opinie, profesori universitari, conducători de cenacluri și „profesori de poezie". Mai puțin activi în domeniul producției poetice decât cu un deceniu în urmă (firește cu excepțiile de rigoare) reorientându-se treptat spre proză și chiar publicistică, ei trăiesc (mai ales după ce, la începutul anilor '90, Mircea Cărtărescu publică *Levantul*, ce ar putea fi socotit de unii drept „cântecul de lebădă al optzecismului") din amintirea trecutului „glorios", iar vocile lor sunt pentru moment înăbușite de purtătorii revoltei (adică ai noului). Aceștia provin deocamdată din „aripa radicală" a optzecismului, sunt autorii care n-au putut sau n-au vrut să publice în deceniul anterior, neacceptând compromisul cu autoritățile comuniste și care manifestă anumite rezerve față de producția lirică a colegilor lor de promoție. Reproșându-le „esopismul", așadar critica doar aluzivă a realităților din epoca Ceaușescu (cu alte cuvinte – neangajarea politică), lipsa de apetit pentru sacru și lipsa de deschidere spre social, spiritul „bășcălios" sau substituirea realității de zi cu zi cu prin aceea a cărților și a bibliotecii. Ceea ce propun ei este o „radicalizare" a viziunii, în direcția trivialității mizerabiliste și a abjecției, legată de explorarea zonelor sordide ale cotidianului, dar și de valorificarea sexualității ca temă poetică, precum și o radicalizare a discursului, orientat spre zonele marginale ale limbajului: notația pigmentată argotic, dialogul colocvial și, mai cu seamă, obscenitatea.

Mutația propusă rămâne însă una de ordin cantitativ. Realitatea investigată de optzeciști fusese și ea (între limitele impuse de cenzura regimului comunist) una a marginii, a periferiei, legându-se strâns de acea mitologizare a undergroundului, proprie artei experimentaliste. „Fiind ei înșiși niște marginali (profesori navetiști, funcționari, ghizi, liber-profesioniști, chiar și muncitori necalificați, ca Liviu Ioan Stoiciu, Gheorghe Iova și Florin Iaru) – observa cu îndreptățire Gheorghe Crăciun – optzeciștii au venit cu o adâncă și nuanțată percepție a periferiilor vieții sociale și a micilor medii intelectuale și artistice, sufocate de convenționalism și mediocritate. Nu le-au scăpat fantasmele, bovarismele, idealismele cu care se droghează zilnic omul mărunt dintotdeauna"[1]. Limitată la autorii optzeciști de controlul factorului politic, această investigare a undergroundului va fi dusă până la ultimele ei consecințe de următoarele promoții experimentaliste. Ajungându-se la eposul lumpen al lui Ioan Es. Pop din *Ieudul fără ieșire*, la lirica barăcii și a balamucului sau la reportajul „mizerabilist", în care se regăsește interesul pentru „partea întunecată a vieții contemporane" despre care vorbea Brandon Taylor în *The Art of Today*, concretizată în „scenarii apocaliptice, cuprinzând sexualitatea (...), violența (...), alienarea produsă de droguri sau pur și simplu frica"[2]. În paralel, realul își va face manifeste la acești autori aspectele pestilențiale, configurându-se ca o lume „excrementială", a dejecțiilor și a reziduurilor ființiale, și, în cele din urmă, ca un infrareal – toate acestea în numele unui concept superior de autenticitate.

Desigur, autenticismul nu era ceva nou în peisajul liricii românești. Pentru el pledau optzeciștii, iar textualismul lui Marin Mincu își are cheia de bolta în conceptul „autenticității în scriitură". În luările lor de cuvânt polemice la adresa poeziei metafizice, poeții promoției '80 propuneau o lirica a cotidianului întemeiată pe realism senzorial și pe acuitatea percepției, o lirică ce căuta să investigheze marginile existenței și ale poeticului, de vreme ce dispariția paradigmei antropocentrice implică asumarea „rostogolirii pe cerc". Optzeciștii au avut însă mereu nostalgia centrului, au încercat să convertească marginea într-un „nou centru" (ceea ce explică teoretizările lui Alexandru Mușina despre „noul antropocentrism") conservând ceva din „antropocentrismul disperat" al „metaficicului" Nichita Stănescu.

---

1 Gheorghe Crăciun, *O generație incomodă*, în *Competiția continuă*, ed.cit., p. 12.
2 *Apud* Dan Grigorescu, op.cit., p. 344.

Așa se face că asumarea deplina a marginii și a marginalității se produce la poeții promoției '90, odată cu poezia lui Ioan Es. Pop, cu „cântecele de sanatoriu" ale lui Lucian Vasilescu, cu lirica feministă a „căpcăunelor" (Saviana Stănescu, Rodica Draghincescu) sau cu „vizionarismul schizo" al lui Paul Daian ori Ionel Ciupureanu. Din acest moment, personajul liric dobândește un nou statul: e marginalul „sublim" care posedă „monumentalitatea" centrului, căci e creat cu mijloacele unei retorici inflaționiste, retorica hiperbolei, care transformă taverna, baraca sau balamucul în topos de epopee homerică. Nu e mai puțin adevărat însă că această viziune „eroică" tinde tot timpul să se transforme, ca la Daniel Bănulescu sau ca la feministe, în propria ei parodie, actantul liric redobândind astfel masca dezabuzată a eironului și, odată cu ea, „spiritul băscălios" al optzecismului. Aici vor trebui căutate și modelele Grupului 2000, care a înlocuit, însă, marginalitatea „sublimă" a nouăzeciștilor printr-o marginalitate „obscenă", care se etalează cu nerușinare tocmai ca margine și are voluptatea trivialității și a scabrosului, aducând o nouă viziune asupra realului perceput exclusiv în zonele lui marginale. Demersul apocaliptic este împins astfel până aproape de ultimele lui consecințe, omul și lumea nu mai există, nu mai pot exista decât în calitate de margini, iar poezia se identifică in totalitate cu un „discurs despre margine", care folosește un limbaj al etalării și epatării, o retorică a mâniei și a cruzimii ostentative, ce se manifestă mult mai intens decât ironia „rece" a optzeciștilor.

Cu adevărat nouă în epocă va fi regăsirea apetitului pentru metafizic, pe care (supralicitat în poezia lui Nichita Stănescu) optzeciștii l-au ocolit în general cu o suspiciune programatică și au făcut din el principala lor țintă polemică. Nu mai e vorba însă despre metafizica „laică" a celor *11 elegii*, nici despre „picturile metafizice" ale oniriștilor sau ale poeților inspirați de aceștia, cu atât mai puțin de producția „imnică"a lui Ioan Alexandru, tolerată totuși de cerberii regimului comunist. Se poate vorbi, dimpotrivă, de configurarea unei noi religiozități, care se concretizează în „mistica minimalistă" a lui Cristian Popescu, Iustin Panța sau Mihail Gălățanu, dar și în religiozitatea „agonală" din poemele lui Ioan Es. Pop sau din textele publicate după '89 de Marta Petreu. Mistica minimalistă presupune un act de „kenoză", o reducție a eului la dimensiunile omului-copil sau ale „smintiților întru Domnul", capabil să descopere semnele sacrului până și în aspectele cele mai banale ale realului. Este meritul incontestabil al lui Cristian Popescu de a fi descoperit codul retoric apt să-i dea consistență acestei religiozități „a boabei și a fărâmei", optând, în cele din urmă, pentru formula „cvasiliteraturii" care

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

mixează laolaltă poemul și pagina de jurnal, eseul și amintirile de familie, atingând astfel teritorii de poeticitate puțin explorate până atunci în literatura română. Experiența religioasă va fi transferată în schimb sub semnul agonalului în poezia lui Ioan Es. Pop, unde subiectul liric devine vestitorul unei „noi religii", cu vagi rădăcini argheziene, întemeiată pe ură și resentiment. O religie „agonală" care privește relația dintre uman și divin ca pe una antagonică, conflictuală, iar dialogul cu divinitatea ca pe un act de sfidare, prin care personajul liric încearcă să își afirme condiția tragică. În sfârșit, mai apropiată poate de spiritul așa-zisului postmodernism, tentativa unor poeți (Daniel Bănulescu, Mihail Gălățanu) de a „rescrie" cărțile sacre, insuflându-le o nouă vitalitate, completează în mod fericit tabloul acestei poezii cu ambiții metafizice, ce-și va exercita influența și asupra promoției următoare.

Originală este și poezia feministă a epocii, ce reia dintr-o nouă perspectivă, cu mijloacele parodicului bufon mitul megafeminității, instituit anterior prin lirica Angelei Marinescu. Așa cum am mai avut prilejul să arătăm, megafemeia (sau, cum îi mai spuneam, „căpcăuna") ține de mitologiile apocalipticului, întruchipează voracitatea nelimitată a nihilului, neavând nici stare civilă, nici identitate precisă și, mai mult decât atât, neavând nici măcar sex. Ceea ce o determină să „producă" sex, adică să-l facă vizibil, să-l ostenteze chiar, luând masca feminității forte care se angajează într-un război declarat cu lumea „opresivă" a falocrației, dar își denunță, concomitent, și propria impostură, de vreme ce – după cum ne încredințează Jean Baudrillard, citându-l pe Freud – există o singură sexualitate, un singur libido, cel masculin. Plecând de aici, feminitatea, dar și sexul în general pot deveni obiectul deriziunii burlești – așa cum se întâmplă pentru prima dată în context românesc în lirica deceniului de tranziție, când Saviana Stănescu sau Rodica Draghincescu vor interpreta – cu un remarcabil simț al farsei absurde – comedia sexualității căzute în derizoriu.

Dincolo însă de toate acestea, tabloul de ansamblu al producției poetice își va păstra în principal direcțiile și liniile de evoluție care se conturaseră încă de la sfârșitul anilor '60, Astfel, autobiografismul în cheie autenticistă este ilustrat de poeți precum Ioan Es. Pop, Daniel Bănulescu, Simona Popescu, Nicolae Coande, Marian Drăghici, Paul Vinicius sau Andrei Bodiu; formula vizionarismului este prezentă la Paul Daian, Ionel Ciupureanu, Ruxandra Cesereanu și Vasile Baghiu; Lucian Vasilescu și Caius Dobrescu cultivă satira și ironia, sechelele textualismului sunt prezente la Judith Meszaros. Ceea ce probează încă o dată, dacă mai era nevoie, caracterul perfect unitar

al poeziei românești de după 1965, care se situează în totalitate sub semnul experimentalismului.

Mistica minimalistă

CRISTIAN POPESCU, IUSTIN PANȚA, MIHAIL GĂLĂȚANU

Mereu polemic în raport cu „esopismul" promoției optzeciste, CRISTIAN POPESCU e preocupat de reconectarea poeziei la sacru, aspiră să recupereze dimensiunile mistice ale experienței poetice, transcrise în registrul unei arte minimaliste, pe care o numește, mai în glumă, mai în serios, *Arta Popescu*. Motorul acestei cunoașterii mistice este iubirea, înțeleasă, în spiritul unui franciscanism sui-generis, ca o empatie cosmică, legând laolaltă toate lucrurile și toate făpturile, mai mult *agape* și mai puțin *eros*, și replică, peste un deceniu, la viziunea ironic-demistificatoare din *Poemele de amor* ale lui Cărtărescu: „Visul poemului este de a fi alcătuit numai din cuvântul *te iubesc*. Cuvântul *te iubesc* este tăcere. (...) S-ar putea ca *te iubesc* să fie chiar Cuvântul-Unic din care, după Origen, este formată întreaga limbă edenică. Orice poem visează să fie de dragoste. De fapt, poemul este doar un exercițiu preliminar, o «ședință de antrenament». El visează performanța neîncetatei mărturisiri–rugăciuni–psalmodieri–fericiri" (*De-amorul Artei*). Dintr-o asemenea perspectivă, poemul optzecist, a cărui coerență ar fi de ordin strict hermeneutic, implicând degradarea în retoric a ontologicului, e privit ca expresie a unei arte deviate de la adevăratele sale finalități, care nu pot fi decât metafizice. Polemizând cu un concept de poeticitate întemeiat pe false dihotomii (viață – artă, real – scriptural), Cristian Popescu vrea, de aceea, așa cum visaseră și textualiștii, să-i redea poeziei caracterul de acțiune vitală, iar poemului încărcătura calorică a proceselor metabolice: „Pentru că de multe ori, când stau întins în pat, în capul oaselor, cu două-trei perne sub cap, în burtă mi se deschide ca de la sine o rană cu diametrul de vreo 30 de centimetri. O rană în care puroiul, sângele și carnea fierb. Toate fierbând de la fabrica, de la febra cumplită a «inspirației». Stau lungit pe spate în pat și nu fac nimic altceva decât să privesc cu poftă la rana care-mi fierbe cu miros, cu aburi în burtă. Gust din când în când din ea luând cu o lingură mare, suflând ca nu cumva să mă frig (*De ce nu vreau să mor poet*). Desigur, ridicarea actului poetic la demnitatea unui organ al cunoașterii mistice, învestit cu

certe virtuți soteriologice, ar putea, într-o oarecare măsură, să trimită cu gândul spre pretențiile metafizice ale liricii moderniste. Dar, în cazul acesta, modelul lui Cristian Popescu nu mai este (ca la vizionarii din familia spirituală a lui Ion Mureșan) Rimbaud, ci mai curând Lautréamont, pe linia bufonadei atroce. Căci spre deosebire de ipostaza poetului-mag sau vizionar, cu care au vehiculat de atâtea ori mitologiile modernismului, la autorul *Artei Popescu* misticul e dublat de un sceptic; el știe că travaliul poetic se înscrie printre formele de „muncă muncită" și, citându-l pe Rudolf Otto, definește această muncă drept „conștientizarea permanentă a stării de creatură" și, în același timp, conștientizarea unei profanități absolute, care se cere „ispășită" în actul creației: „Misterul ispășirii – în act – este unul al fricii coborâte în inimă, intrate în oase, al cutremurării lăuntrice, resimțite nu datorită lui Dumnezeu, ci mai ales datorită absenței Sale copleșitoare. În singurătatea creaturii, cea ultimativă, fără Creatorul său, în singurătatea iadului se muncește munca muncită". Așa se face că în poemele lui Cristian Popescu se insinuează uneori elemente de bufonadă sau pantomimă absurdă, dar parodia dobândește aici (cel puțin în planul intențiilor) funcția de a exorciza lumea poeziei de demoni, iar râsul este benign, păstrează un soi de angelism infantil, în timp ce „cruzimile" *à la* Lautréamont nu mai conservă nimic din încărcătura de demonism a modelului. Căci niciodată (în ciuda libertăților pe care și le ia „vocea lirică" în dialogul cu divinitatea) discursul lui Cristian Popescu nu capătă accente blasfematorii, așa cum se întâmpla în *Poemele nerușinate* ale Martei Petreu. Dacă pentru poeta clujeană blasfemia reprezintă o provocare prin care Dumnezeu este „ispitit" să iasă din propria lui transcendență, iar „hula" devine o metodă de sondare a absolutului, „psalmii minimaliști" ai lui Cristian Popescu sunt mai degrabă transcrierea într-un limbaj infantil, limbajul *Horelor* lui Arghezi, a aspirației de a trece din universul esopic al socratismului (cu excesul său de inteligență) în lumea „teantropică" a „realismului mistic", unde eul poetic dobândește ipostaza „teurgului", a cărui acțiune „este comună cu cea a lui Dumnezeu și în continuarea acesteia". De aceea, aparițiile grotești sau burlescul gratuit la prima vedere, în spatele cărora poetul are voluptatea de a disimula fondul grav al poemelor sale, nu trebuie să înșele pe nimeni. Născute dintr-o profundă disponibilitate pentru experierea comunicării cu sacrul, textele din *Arta Popescu* tatonează în direcția unui nou concept de poeticitate izvorât din necesitatea reinstaurării poeziei în metafizic. Dar mai mult decât în asemenea poeme cu caracter programatic sau confesiv, noutatea „metodei" lui Cristian Popescu devine

pregnantă în „tablourile de familie", în „miracolele domestice" unde „mistica nostalgiei" despre care vorbea la un moment dat Mircea Cărtărescu se convertește într-o „mistică a empatiei" care e generată, în spiritul „ontologiei declinului" teoretizată de Vattimo, de vulnerabilitatea în fața morții, comună tuturor creaturilor și proiectând asupra acestora aura aproape mistică a unei „solidarități întru moarte": „El e vesel acolo, sus. Stă în poziție de drepți și are în jurul capului așa o lumină la care duce mereu mâna ca la chipiu. Și salută. Și eu o duc bine. Stau întins în pat cu fața în sus, îmi așez mănușile lui de piele vechi și roase pe piept. Ca să adorm mai ușor. Am un somn odihnitor. Când țin ochii închiși semăn mai bine cu el. Mestec un dumicat cât mai mult timp și mă gândesc la adâncul ăla că-l înghite pe el, ca pe miez de pâine. Hai, poemule, să-l impresionăm pe tata, să-i dea lacrimile, să-l cinstească lumea și-acolo, sus. Ultimei lui poze i-a desenat cineva păr blond și ochi albaștri, a rujat-o ca s-o port eu în buzunarul de la piept drept poză de iubită. Îi mângâi umărul alb. Poza ta dată cu cremă neagră pe ghete, tată, lustruită soldățește, sclipind. Hai, poemule, o să-i placă lui tata. El mă iubește salută și acum amical, pocnindu-și călcâiele milităreste". (*local familial 3*) Tocmai această conștiință accentuată a caducității, prin care poezia lui Cristian Popescu se înscrie în mitologia thanatofilă a experimentalismului, îi impune poetului „metoda" prin care sunt construite asemenea texte, care au caracterul unor „puneri în scenă", al unor mici feerii casnice ce se folosesc de limbajul imagistic și gestual al unei reprezentații. Spectacolul – cu risipa lui de culoare și lumină – constituie (așa cum arăta Edgar Papu în *Barocul ca tip de existență*) o formă compensatorie, în spatele căreia e disimulată conștiința unei esențiale fragilități ontologice, iar efemeritatea lui traduce efemeritatea subiectului uman în plan existențial. La Cristian Popescu însă funcția acestuia, a spectacolului, este sensibil distinctă: el nu încearcă să compenseze estetic sau să ascundă un dat ontologic generator de anxietate, ci joacă, dimpotrivă, rolul unui resonator care amplifică până la suferință condiția tragică (și totodată generatoare de compasiune, de empatie) a „trestiei gânditoare". Astfel încât „miracolele domestice" tind permanent să se degradeze în bufonadă atroce, viziunile feerice se destramă aproape mereu, făcând să fie percepute detaliul sinistru, amenințarea, extincția virtuală, printr-o extrem de ingenioasă mixtură de ingenuu și anxios: „Toată familia mea benchetuiește la «Local familial». Bere. Lăutari. Antren. Mama aduce liliac alb în halbe. Verișoare. Toasturi. Bunicul, după tejghea, ascute cuțit după cuțit, privește buchetul de liliac, râde, ascute, hârșt, hârșt, cuțit după cuțit. Într-un colț, un

țigan își înmoaie vioara în halba de bere, ca pe un miez de pâine. Bunicii mei din flori, mătușile. Cu pozele din albumul de familie, bine amestecate, filate febril, rudele mele joacă un joc. «Joacă, domne, odată!», îmi strigă una din rude, iar eu arunc pe masă poza mea de la 13 ani drept valet de verde, drept damă de cupă, drept șeptar rupt la un colț. Mama se-nvârte printre mese, veselă. Toți o ciupesc tandru, o mângâie, o strigă. Bunicii mei din flori, mătușile. Berea scârțâie-n halbe, scârțâie pozele la încheieturi, eu dau noroc și arunc doi muguri pe tăblia jocului de table. Ei strigă: «Ai zaruri măsluite» și-mi rup zarurile între dinți" (*local familial 1*). Noutatea e mai puțin de viziune (căci se pot descoperi în asemenea texte similitudini cu „principiul caleidoscopului" din lirica lui Dimov), cât mai ales de limbaj, căci poemele lui Cristian Popescu nu mai păstrează nimic din limbajul policrom și luxuriant al poeziei dimoviene, sunt colocviale, lipsite de orice solemnitate. După cum nouă de asemenea este tentativa poetului de a împleti „ontologia declinului", prezentă și în detestata literatură „esopică" a optzeciștilor, cu mistica empatiei. Astfel încât Cristian Popescu este, în cele din urmă, un creator de paradigmă poetică, căruia îi sunt tributari, într-un fel sau altul, Iustin Panța, Adela Greceanu, Doina Ioanid, Mihai Ignat sau Teodor Dună.

Miracolele domestice (cu o încărcătură însă mai difuză de misticism) sunt prezente și în poezia lui IUSTIN PANȚA, care evoluează cu dezinvoltură între poem și pagina de jurnal, aproximează formula cvasiliteraturii, căci – în opinia autorului – „războiul rece" dintre poezie și proză a contenit, înlocuit fiind printr-o seducție reciprocă, anunțând, aceasta, perspectivele unei „copulații". De altfel, distanța dintre însemnările confesive și poem este diminuată simțitor prin capacitatea poetului de a conferi micilor anecdote cotidiene o gravitate aproape cosmică, transformându-le în tot atâtea prilejuri de revelație. Astfel gestul banal al aprinderii unei lumânări poate prilejui evaziunea din real, efectele de lumină evidențiind aura de stranietate a universului obiectual: „Aprind lumânarea și mă așez pe scaun în fața ei, / o altă lumină mă înconjoară și o altă lume, / afară aud o căruță cu un cal sau o trăsură îndreptându-se către hanul / unde drumeții beau vin din ulcele de pământ / și mănâncă mămăligă tăiată cu ața. / În încăpere: multă liniște, / vorbă domoală, distanțele se micșorează și se adâncesc. / Oricând ușa se poate da în lături, în prag să apară / un bărbat tăcut, obosit după o zi petrecută în câmpul învăluit de aburi / sau în pădurea bogată în vânat. / Și tot lumina lumânării dezvăluie focul din vatră, / mobila grea, cu încrustații bogate, / cele

două sfeșnice între care e așezată fructiera de argint întotdeauna plină, / apoi femeia bătrână, cu trăsături nobile, din fotoliul enorm, / citind cu ochelari rotunzi despre Lameh și Tubalcain" (*Până de curent*). În schimb, poemul intitulat *Trișat la jocul de cărți* vehiculează cu imaginile caleidoscopice ale realului, care îi dezvăluie personajului liric o lume proteică și plină de policromie, mai mult proiecție a ochiului care „reasamblează" realitatea decât existență în sine: „Castelul din cărți de joc; / Asta e ca și cum ai locui într-un palat și deodată / ușa se deschide și de acolo apare valetul șaten cu pălărie verde cu pană / te invită să iei masa cu regele și regina / până la ei străbați coridoare străjuite de paji cu halebarde, / să nu uit: salată, ridichi și o legătură de ceapă". Alteori, în sfârșit, textele lui Iustin Panța sunt alegorii lirice care încearcă să circumscrie sensul obscur al micilor întâmplări cotidiene ce vor fi ridicate la exponentul superior al unei mitologii sui-generis: „seara în pat, copilul / își face rugăciunea / cu gândul la darul promis de părinți. / Pentru întâia oară rostește atent cuvintele rugii, / îngenuncheat nu mai respectă un simplu automatism – / cuvintele din gând, din gândul la dar sunt spuse cu patimă, con anima. / își închipuie, cu ajutorul lui Dumnezeu, în mâinile lui o cutie / cu ambalaj strălucitor, legată elegant cu fundă: darul". Asemenea parabole, sugerând, în spiritul misticii minimaliste a lui Cristian Popescu, o anumită dimensiune ezoterică a obiectelor celor mai banale, nu sunt de altfel deloc în contradicție cu premisele unui mod de a poetiza care caută în universul concret al obiectelor semnele unei ordini ascunse. Obsedat de „supunerea la obiect", personajul liric încearcă în mod cu totul paradoxal să evadeze din real printr-o exacerbare a acestuia, însemnând în primul rând captarea ordinii invizibile, a „formei" conținute în materie: „Mă întreb uneori, și atunci stările mele de neliniște și neîmplinirile sunt dintre cele mai accentuate: dacă vorbind despre lucrurile și obiectele pământești nu voi putea fi convingător, făcându-vă să vibrați la înțelesul lor adânc, sau din rea voință nu mă veți crede despre tainele și haloul lor sacru, cum voi fi crezut când voi vorbi despre cele nevăzute și inaudibile?" Din acest moment, toate eforturile poetului se vor îndrepta în direcția cuprinderii în limbaj a întregului univers al experienței, dar și a epuizării, în spiritul textualismului, tuturor posibilităților limbajului, printr-o mișcare totalizatoare a scriiturii. Demersul său stă, ca și la Cristian Popescu, sub semnul simpatiei cosmice, al unei trăiri opuse esențialmente indiferenței, reprezintă o trăsătură a spiritului malefic, de vreme ce „diavolul nu este rău, este nesimțit". Prin urmare, poezia va fi o formă de ieșire din starea de indiferență sau de sațietate tocmai în numele

empatiei universale care presupune „relații profunde și afine, ce se înfiripă între tine și lumea din preajmă". Astfel încât a poetiza devine, în cele din urmă, o modalitate de a privi lumea cu ochii unui îndrăgostit, căci, susține autorul, „privite cu un asemenea ochi obiectele te pot aduce la stări autentice de intuiție, iar uneori de revelație". Numele pe care îl conferă poetul acestei iubiri dezinteresate, care ajunge să se sublimeze în voluptatea de a suferi pentru cel iubit, este acela de generozitate. Drumul de la mecanica instinctelor până la elevația iubirii care „se dovedește prin voința și puterea de a-l lăsa pe cel iubit să renunțe la tine dacă aceasta-i este voia, tu păstrându-i pentru totdeauna același sentiment a toate superior" va fi astfel, într-un fel, drumul de la natură (lume a nesimțirii și a animalității) la universul paginii scrise și de la fila de jurnal care se constituie într-o aglomerare de impresii guvernată de principiul simplei simultaneități la poemul ce înseamnă o decantare a trăirii în virtutea acelui sens de dincolo de cuvânt către care trimite ideea unei ordini nevăzute a lucrurilor. Percepută din asemenea unghi, poezia lui Iustin Panța va avea așadar ca temă nașterea textului poetic, trecerea de la cuvântul care vorbește despre o realitate preexistentă la cuvântul care se comunică doar pe sine. Metamorfoza memorialului, consemnând momentele trecerii unei experiențe brute de viață în poem, miracolul nașterii poeziei din proza însemnării cotidiene sunt principalele coordonate ale unei viziuni în care se regăsesc din belșug sechelele textualismului. Ele conferă acestor texte caracterul unui recurs către punctul unde dispar diferențele dintre poezie și proză, surprinzând inepuizabilele capacități ale limbajului poetic de a da naștere unor sensuri care transcend experiența obișnuită, ajungându-se la formula eseului liric (formă, evident, de cvasiliteratură) despre nașterea poeziei. Și la o formulă „benignă" de textualism, în interiorul căreia scriitura tinde să ia forma scrierii fecunde, despre care vorbea Derrida, cea care „nu deviază potența seminală într-o juisanță fără paternitate".

Comentând cândva *Evanghelia lui Barabas* ni se părea că descoperim în MIHAIL GĂLĂȚANU pe unul dintre exponenții cei mai reprezentativi ai spiritului apocaliptic manifestându-se ca o teologie a nihilului întemeiată pe dilatarea exacerbată a insignifiantului, a derizoriului și burlescului, care ia forma distorsiunii parodice, în conformitate cu bine-cunoscuta tendință a spiritului demoniac spre parazitism, impostură și parodie. În această odine de idei, *Evanghelia lui Barabas* surprinde degradarea sacrului într-un obiect al deriziunii nimicitoare, în timp ce protagonistul ei e una dintre ipostazele

„demonului meschin" ce deconcertează prin insignifianță, substituit principiului divin într-o lume intrată în stadiul crepuscular al dezagregării / atomizării („Din fierea mea i se dă să bea lui Barabas-mântuitorul pe cruce. Că noi la Barabas ne închinăm. O, Barabas, dă-ne nouă să bem din sângele tău, care s-a vărsat pentru iertarea păcatelor"), iar creațiunea nu mai este decât o oglindă a duhului plutonician care maimuțărește ordinea cosmică: „Noi cu toții am scris, am citit și am învățat pe de rost evanghelia lui Barabas. Noi suntem după chipul și asemănarea Lui, pe EL l-am iubit și minunile pe care le făcea când se îmbăta". Solidară cu actul închiderii ochiului, prezența demonului sugerează nu doar spulberarea autorității paterne (legată de simbolismul privirii), ci și dimensiunea „paricidă" a actului scriptural, marcând (așa cum arăta Derrida) ieșirea de sub incidența logosului, de unde luciferismul implicat în actul producerii textului, saturat de „otrăvuri" și energii decreative. De aceea, metaforele textuale din poemul lui Mihail Gălățanu converg spre imaginea „televizorului interior" sau a omului-ecran care reproduce la nesfârșit scena, deformată parodic, a răstignirii. Iar trecerea în orizontul bidimensional al scripturalității echivalează la autorul lui Barabas cu translarea de la regimul lui *a fi* la acela al lui *a părea*, demonul definindu-se acum ca producător de miraje și aparențe teriomorfe, ce îmbrăcă ipostaza „răului demiurg": „Somnul lui era cu ochii deschiși și în tot timpul somnului desena cu mâinile ceea ce vedea în lumile somnului ciudate – Barabas era un medium înnăscut. Desena îngeri, tot felul de îngeri, că îngerii sunt de o mare felurime. Numai că îngerii lui păreau mahmuri și aveau multe boli lumești. Oftau și beau, beau și oftau – și adormeau târziu cu capul pe masă. Se culcau pe unde apucau, sorbindu-și propria lor aură de aurolac". Teologie a nihilului, viziunea din *Evanghelia lui Barabas* are nedisimulate puseuri thanatofile, configurând topografia unei thanatocrații ce parodiază prin „răsturnare" misterul kenozei și al nașterii betleemice sau îngânând colindele în răspăr ale absolutei nimiciri și nimicnicii: „Trei gropari de la Răsărit, cu steaua au călătorit. Și acolo când au ajuns, steaua lor li s-a apus. Și veneau, după cum știm, tocmai din Ierusalim. Steaua când s-a stins în vad, îngropatu-s-au sub brad". Sub impulsul unui torent de energii decreative, realul se desface în particule și în cruste, în pelicule purtătoare de aparență, iar sinele se disipează la rândul său, fapt ce își găsește ecoul într-o etică sui-generis, marcată de imperativul duplicității, cristalizat în formula lui „a fi în două lumi": „Cine știe ce vede el când se uită toată ziua în Grădina Lui? Poate vede Raiul și lumea lui suspendată. Sau iarba care crește din lumea noastră până-n lumea

ailaltă și pe care, dac-ai putea să urci, ai sta în două lumi deodată". Mijloacele de acțiune ale unei asemenea etici *à rebours*, ce își propune dezbinarea dintre sine și sine sau dintre sine și lume, sunt blasfemia ca formă de antilogos („Barabas e specialistul nostru în înjurături"), dar mai cu seamă râsul sarcastic și batjocoritor, născut din conștiința clivajului ontologic, a discordanței și dizarmoniei („Râsul e metafizica lui. Se îmbracă în râs ca într-o aură de protecție"). Ea convertește lumea într-o uriașă farsă existențială, iar omul, într-o ființă plasată esențialmente sub semnul degradării și al parodicului – operațiune pe care Mihail Gălățanu o duce la bun sfârșit într-o atmosferă de veselie nebună, ce constituie, ea însăși, una din mărcile distinctive ale viziunii apocaliptice.

Înzestrat cu o uriașă disponibilitate pentru jocul nimicitor al parodiei și deriziunii, îngurgitând cu voracitate lucrurile și semnele, apocalipticul este fascinat însă, nu în mai mică măsură, și de propria-i nimicire. Așa se face că el ni se înfățișează ca un nod de contradicții, care juxtapune paradoxal o față „nocturnă" (legată de patosul nimicirii în scriitură), dar și o față „diurnă", unde se manifestă aspirația reconectării la sacru și a reinstaurării poeziei în metafizic. E adevărat că o asemenea nostalgie a sacrului se joacă mereu la limita blasfemiei (care e mai bună însă decât indiferența, căci poate constitui începutul unui dialog, al unor interogații fertile adresate absolutului) și este mereu suspectă de erezie, dar e, în același timp, și punctul de pornire al unei „noi devoțiuni", ce nu-și poate dobândi veritabilul „suflu vital" decât evadând dintre limitele, inerent osificate, ale strictei canonicități. Așa se face că în poemele lui Mihail Gălățanu vom putea să asistăm și la o tentativă de reconversie a energiilor destructive în suportul „noii fervori"; moartea e în continuare atotprezentă, își insinuează pretutindeni toxinele, dar poezia se dorește acum o formă de terapie, un ritual de exorcizare prin care thanatosul este neutralizat: „Moartea-mi intră pe o ureche / și iese pe alta. // Mă colindă / Ca pe o casă, din grindă în grindă. / Din ușori în ușori / Și din oglindă // (...) Moartea îmi poartă sâmbetele pe rând. / Mai îmi dă o șansă. Un gând. / Mă mai trimite glonț spre mine, / Să mă împuște. // Sunt incasabilul care visează că mă sparg. / Sunt corectura ce-și refuză șpaltul. / Sunt glonțul morții mele. Și mă trag" (*Sunt glonțul morții mele*). Depășirea orizontului „negru" al apocalipticului implică însă și o transformare interioară: trecerea de la „imperialismul" rațiunii la un „imperialism" al afectelor, depășirea polarității lăuntrice și regăsirea inocenței primordiale: „Sunt decapitat. / Văd cu inima și gândesc cu inima. / Capul meu s-a

topit. A zburat. / Sunt iarăși copil. Văd cu inima. / Inima mea pipăie tot ce n-a-nțeles până acum. / Capul meu s-a rostogolit. O gorgonă / l-a alergat, l-a prins, l-a ucis, / l-a mâncat. / Văd cu inima. Sunt iarăși femeie. / Iarăși bărbat" (*Cântec al inimii mele*). Uciderea morții și uciderea minții se dovedesc astfel întru totul echivalente, căci moartea spirituală care-l pândește pe omul apocaliptic e provocată de exacerbarea inteligenței ce are tendința de a reduce totul la genuri și specii, la „definiții" care (așa cum ne încredințează maeștrii gândirii extrem-orientale) sunt, în cel mai înalt grad, producătoare de *maya*. Iar dacă vocația reducționistă (așadar, „ucigașă") a intelectului se manifestă prin intermediul limbajului, renașterea interioară este legată de regăsirea spontaneității paradisiace a cuvântului, a cărui vitalitate se manifestă prin jocul analogiilor lexicale imprevizibile, care (ca în tradiția zenului), violentând orizontul de așteptare al destinatarului, pot să genereze iluminarea (*Satori*). Astfel că Mihail Gălățanu va elabora de data aceasta „rescrieri" și „apocrife" care urmăresc revitalizarea textului originar prin transpunerea lui într-un limbaj ce se vrea afectiv și „infantil" totodată. Prin urmare, poetul „rescrie" acum *Psalmii*, fragmente din *Cântarea cântărilor* sau *Cartea lui Iov*, încercând să descopere „litera" lor primordială printr-o citire care se dorește în totalitate spontană, eliberată de toate poncifele și prejudecățile, astfel că intertextualitatea se transformă într-o operațiune de „răzuire", echivalând cu căutarea glifelor prime de pe un palimpsest, a „dârelor" lăsate de experierea nemijlocită a sacrului, a vieții tencuite în textura materiilor textuale: „am avut multe mirese subțiri de var / zidite sub tencuială / care cădeau și ele iarna câte un pic / se spărgeau cu zgomot până jos. / Și din ele ieșea un praf subțire. / De pierdut mințile, / Care se răspândea pe coperțile iubirilor noastre, / peste tot prin bucătărie. // Zile în șir, nopți după nopți, le-am scobit cu unghia. / Le-am dat o altă formă, cu mai suave rotunjimi. // Nimeni nu le-a mai iubit cu aceeași disperare. / Nimeni până la noi nu și-a mai lăsat sângele sub tencuială, / ca niște ploșnițe îndrăgostite" (*Am avut mirese subțiri de var*). Iar discursul „eretic" se convertește, în felul acesta, într-o rugăciune, firește „apocrifă", constituindu-se într-un spațiu unde textul originar și sensibilitatea eului textualizant se interpenetrează reciproc. Textul devine astfel versiunea trăită a paginii de istorie sacră, a cărei rescriere, cu toate riscurile pe care le presupune, este pentru Mihail Gălățanu nu doar o experiență poetică, ci, mai cu seamă, o experiență religioasă, păstrând însă particularitățile distincte ale spiritului apocaliptic.

IOAN ES. POP, DANIEL BĂNULESCU, SIMONA POPESCU, NICOLAE COANDE, MARIAN DRĂGHICI, PAUL VINICIUS, ANDREI BODIU, LETIȚIA ILEA

Avându-și punctul de plecare într-o conștiință a „naufragiului", pe care autorul îl va converti însă în „descoperire esențială", poemele lui IOAN ES. POP transcriu – sublinia Laurențiu Ulici – experiențele unui Robinson sui-generis. „Cu migală, cu entuziasm, cu răbdare, cu Vineri, Robinson a făcut din naufragiul său o terapeutică a oricărei alienări. Cu talent, cu intuiții, cu imaginație, cu nouăzeciștii, Ioan Es. Pop și-a convertit naufragiul într-o splendidă revocare dramatic-lirică a neantului zilnic". Detaliile existenței trăite vor fi absorbite, astfel, în pasta unei autobiografii fabuloase, stilizată cu un remarcabil simț al grotescului tragic. Pe urmele lui Dimitrie Stelaru, poetul abordează masca unui *desdichado* în varianta lumpen, pentru care „viața se bea și moartea se uită". El trăiește, într-o lume-nelume, plasată sub semnul păduchelui de San-Jose si al păianjenului cu cruce, spectacolul degradării și al mizeriei amplificate, în cele din urmă, la dimensiuni de epos homeric. Hipertrofiate până la colosal, amănuntele respingătoare și mizere ale vieții de zi cu zi se transfigurează prin limbajul simbolurilor, scenele bahice sunt dilatate până la a dobândi caracterul unor fabule cosmice, cu accente de gestă sublimă: „și pe oltețului e iarăși veselie mare. / vine vineri și de vineri până luni / ziua noaptea ziua noastră liberă / și cântăm de tremură încăperile – / marinari încercați care speră ca-ntr-o duminică să vadă sosind / la orizont, peste blocurile din colentina, / – corabia dinspre corinth" (*oltețului 15, camera 305*). Căci, în mod cu totul paradoxal, vocația ascunsă a umanității din poemele lui Ioan Es. Pop este eroicul. Lumea interioarelor sinistre, de azil de noapte sau de baracă sordidă, primind adeseori semnale dintr-o realitate paralelă, războinică și virilă: „ca o amară, mare pasăre marină, nenorocul plutește peste căminele de nefamiliști din / strada oltețului 15. // aici nu stau decât cei ca noi. Aici / viața se bea și moartea se uită // și nu se știe niciodată cine pe cine, cine / cu cine și când și la ce / doar vântul aduce uneori miros de fum și zgomot de arme / dinspre câmpiile catalaunice" (*oltețul 15, camera 305*). În virtutea acestei vocații secrete, actantul liric se convertește în cavaler „al Ieudului", care, asemenea faimosului erou cervantin, încearcă să exorcizeze universul domestic de demonii terifianți ai absurdului: „dar mircea

a zis vai și lumea a zis vai am zis / vai, a zis de mult voiam să-ți împrumut ceainicul ăsta / să ți-l așez pe cap când treci dintr-o încăpere în alta, / are să fie coiful tău strălucitor în bătaia nopții // și ia bățul cu care predau eu spania la geografie / are să fie sabia ta glorioasă – / ridică-te și iți pornește împotrivă, îm- / plântă până la sânge bocancii în / pântecul calului nostru de lemn / coboară-n granada căzii de baie, doboară fluturele de pe lampa este monstrul ce ne pradă / soarele din toaletă" (*Ieudul fără ieșire, partea I*). Fiindcă, dacă poemele din *Ieudul fără ieșire* se transformă finalmente într-o terapeutică a alienării, această transfigurare se produce, neîndoielnic, prin intermediul antitezei eroice și a imaginilor verticalizante rezultate dintr-o percepție „sublimă" a existenței. Evocarea neantului zilnic presupune, de aceea, atitudinea polemică în raport cu „fețele neliniștitoare" ale timpului, figurate la Ioan Es. Pop mai ales prin imaginea formelor spațiale închise. Iar spectacolul mizeriei ființiale are drept teatru de desfășurare cel mai adesea un spațiu carceral care nu e altceva decât labirintul fără ieșire, temnița ontologică: „sau n-am băgat de seama când și-am trecut dintr-o încăpere în alta / dintr-o pivniță în alta sau n-am vrut să spargem pereții ultimei / încăperi de teama să nu sau nu ne-am putut închipui că dincolo / de pivnița asta pot fi și alte încăperi, altfel luminate decât / de această leșie care se scurge prin crăpăturile de la ușa din spate / sau ușile din față nu erau încă zidite-n pereți și nici o alta / nu era încă zidită dincolo" (*Ieudul fără ieșire, partea a II-a*). Alteori, autorul vehiculează cu imaginile trupului-mormânt, care circumscriu tema recluziunii în vegetativ: „atunci ne-am năpustit cu lăcomie înapoi asupra propriului trup / am coborât și am tras furios trapele deasupra – / cu furie ca într-o provincie a uitării de sine / ca în pântecele unei femei din care n-ar fi trebuit să mai ieșim" (*Ieudul fără ieșire, partea a II-a*). Aceleiași chei imagistice îi aparține geometrismul rigid și – mai ales – viziunea mecanică asupra corpului omenesc. În poemele lui Ioan Es. Pop va exista astfel o certă dezarticulare a formelor umane, iar diversele segmente ale corpului dobândesc o stranie existență independentă, în care teoreticienii textualismului văd tocmai semnul disponibilității de a genera text: „da, zise mircea, am ținut ca picioarele astea / să fie educate la pension, le-am / învățat tot felul de lucruri subțiri. le- / am făcut din încălțări salon. / (dar mâna lui stângă începuse să se poarte ciudat / îl buzunărea mereu și pe urmă noaptea / îl suia cu cealaltă pe piept la împreunat / și dimineața le trezea cu greu și abia de le putea atinge / pe una la dreapta și pe alta la stânga / se simțea și el înșelat până-n dește. Nu știu cum de nu le alunga departe de el / în vârful degetelor, apostolește)" (*Ieudul fără*

ieșire, partea I). Arhetipul acestei viziuni mecaniciste îl constituie păpușa, automatul sau manechinul și, dintr-o asemenea perspectivă, saga burlescă din *Ieudul fără ieșire* transcrie o aventură existențială a omului dezagregat, a omului-manechin. Semn al celei mai acute degradări ontologice, această mecanică absurdă antrenează în egală măsură planul uman și planul divin, iar Dumnezeu este perceput sub aparente grotești, dar nicidecum blasfematorii. Căci imaginile pline de truculență ale lui Ioan Es. Pop nu fac totuși decât să circumscrie (in spiritul unei „kenoze") experierea aspectelor celor mai abjecte ale umanului de către ființa divină. Iar dacă o primă modalitate a exorcizării absurdului cotidian este eroicul, cea de-a doua va fi corelată intim cu experiența sacrului, chiar dacă acesta îmbracă aspecte umile sau derizorii de-a dreptul. Iar această ridicare a mizeriei și turpitudinii ontologice la un coeficient cosmic este cu adevărat excepțională în poezia lui Ioan Es. Pop, căci micile întâmplări ale unei existențe anodine, gregare aproape, se transfigurează în poemele autorului în episoadele unei *Iliade* a căror succesiune are ceva din curgerea solemnă a marelui epos. Poemele cu lumpeni din *Ieudul fără ieșire* sfârșind, neîndoielnic, prin a regăsi ceva din esența însăși a epopeicului.

Autobiografismul fabulos se continuă în volumul *Porcec*, ce consemnează tribulațiile unei umanități „tarate", a cărei existență letargică, somnolentă, apropiată de gradul ei zero, constituie un hibrid monstruos de viață și moarte. Perspectiva e, în mod evident, una nihilocentrică – legată însă, poate nu tocmai paradoxal, de convingerea că, dusă până la ultimele ei consecințe, experiența nimicului și a nimicniciei ar putea deveni o cale a reapropierii de sacru. Căci, așa cum am mai avut prilejul să constatăm, în poezia experimentaliștilor nimicul are o uriașă capacitate de asimilare și, după ce devorează lucrurile și semnele, sfârșește prin a se devora pe el însuși, neutralizându-și astfel propriile sale toxine: „În orașul nostru timpul nu se mai măsoară, căci nimeni nu mai are la ce să-l perceapă. O mulțime de inexistențe au devenit astfel concrete, reale, de netăgăduit. Suntem foarte aproape de nimic și de nimeni. Nimeni și nimicul devin existențe vizibile, consistente ca și noi care locuim în acest oraș. Moartea, în schimb, a scăzut, a ajuns o întâmplare domestică. În carnea nimicului tot mai clar revelat, se văd replămădindu-se toți zeii noștri. Zărind nimicul, ne putem vedea acum zeii. Deocamdată, ei stau ațipiți în contururi cețoase și tremurătoare, dar când vom ajunge să călcăm pe nimic la fel de ferm ca pe pământul orașului nostru, zeii se vor putea realipi nouă, ne vor reîmbrăca" (*Orașul*). Plasate sub semnul exterminării

potențiale, ființele umanoide prezente în textele lui Ioan Es. Pop poartă acum în ele substanța nihilului, care ia forma „golului" ascuns în profunzimea plasmelor viscerale, a „gropii" care erodează din interior, ca o boală a țesuturilor, răspândindu-se pretutindeni, cu vitalitatea suspectă a celulelor canceroase: „azi am fost la ecograf, a zis iova. Sunt / locuitorul unei gropi. Mi-au văzut-o foarte clar înăuntru. / lasă, am zis, or să ți-o scoată cumva, n-avea grijă, afară, / ei au forcepsuri, au catgut, se știu bine la asta, / mai bine hai, dă și tu o țigară. // bă, zice, groapa crește pe zi ce trece, a-nceput să înghesuie plămânii / și s-a dat acum la ficat. / hai atunci, zic, mergem la birt la berbecul și-o umplem / și-o să ai o mare la uscat" (*iov, iova, iona, ion*). Plecând de aici, universul poetului va fi marcat de prezența excrescențelor și a „obezității" despre care vorbea Baudrillard, traduse în imaginile unei corporalități excesive, ieșite de sub controlul creșterilor organice, a țesuturilor care proliferează bezmetic, a organului, care dobândind proporții absurde, tinde să se substituie corpului, : „deși vecina de jos spune că atunci când trage apa / curge sânge, mă rog, s-a mai întâmplat: / am zăcut odată o săptămână întreagă, n-a știut nimeni, // sângele a bătut la gazda mea la ușă / întrebând dacă e voie, unghiile mele / s-au înfipt în pereți, aveam degete puternice, îmi / vârâsem unghiile-n palme, să nu iasă, sar s-au în- / fipt în palme și din palme-n pereți". De același regn al formațiunilor „tumorale" ține și „degetul monstruos", care, asimilabil instrumentelor de inscripționat, e în realitate calamus, și îi atribuie personajului liric identitatea dubioasă a omului „însemnat", purtătorul unui handicap ontologic, care-l predestinează, cu puterea unui blestem, producției textuale: „n-am să-ți iert niciodată această infirmitate, / acest deget pe care trebuie să-l ascund îndărătul creionului / și care a crescut fără oprire zi de zi, m-a / pândit ani la rând, m-a ascultat cu sete oarbă, / a supt din mine frumusețea, adevărul și viața. // acum schimb lemnul creionului de la o săptămână la alta. / cioplesc trunchiuri tot mai groase, ca să pot ascunde / degetul ăsta care crește nemilos, împotrivă-mi / tot mai gros, tot mai amenințător". Legată, așa cum arăta undeva Marin Mincu, de dispoziția de a genera text, starea de tremur este totodată legată de mecanismele pulsiunii de moarte, concretizate atât în lipsa de apetit pentru existență, cât și în actul elaborării de scriitură ce duce la transformarea personajului liric într-o stranie ființă-obiect, situată la granița dintre regnuri: „nu-mi amintesc deloc de vremea când m-a născut dar / din grabă m-a născut drept în lumea cealaltă / acum se străduiește să par viu, să sufăr mai puțin, / îngrămădește-n jurul meu mobilă și durere, pe- / reți de moloz care speră să mă

îmbrace-ntr-o zi, / ca să par și eu din lumea asta. // nu mai tremur acum cu pielea / dar tremur acum / cu pereții și tremur de parcă n-aș avea / decât o cămașă subțire și udă lipită de spate. // și gazda mea a băgat și ea de seamă / că tremur, pentru că tremur cu pereții casei lui / și într-o zi o să mă dea și de aici afară / pentru că sudoarea mea iese deja prin tencuială / și șiroiește-n încăperea lui" (*iov, iova, iona, ion*). Scrisul va avea acum ca suport materia coruptă a corpului, se transformă într-o artă a tatuajului, care forează straturile adânci ale visceralității, ajungând până la os și la măduvă: „scriu greu. vâr vârful creionului în piele până unde / dau sub ea de mine. scriu cât de adânc simt eu că trebuie să scriu. / zgârii țesuturile, scormonesc în vene, râcâi în os până-aud / grafitul cum îi trece prin sicriu // (...) scriu până când litera se scufundă sub carne. într-o zi voi fi citit / numai pe dinăuntru. voi fi o carte legată în propria-mi piele". Actul scriptural devine, astfel, expresia unor paroxistice energii autoagresive, e rezultatul urii de sine, în timp ce spațiul poetic se convertește într-un „teatru" al violenței, unde fiecare prezență umană se constituie într-un virtual agresor, este (tot în termenii lui Jean Baudrillard) o lume a „terorismului" și a terorii generalizate. Iar din momentul acesta în poemele lui Ioan Es. Pop își face apariția un terorism al privirii – privirea „celorlalți", o privire care agresează, „supraveghează și pedepsește". Asimilabilă cu „ochiul lui Dumnezeu" sau cu vocea „paternă" a supra-eului, ea stârnește puseuri de anxietate și paralizează fluxurile vitale, declanșând „sila de viață": „Și teama lui Porcec spori și primul lui gând fu să se smulgă de lângă lavița bunicii și să fugă. Acum simțea toți ochii ațintiți asupra lui, imobili, un ciorchine de ochi din care se scurgeau înspre el valuri de must gros și lipicios încleindu-i picioarele. Bunica îl luase iarăși de mână, acum se afla înlăuntrul unei mari păsări de pradă, acum nu mai avea cum scăpa. Și fetițele de seama lui îl priveau și ele mustrător și toate păreau prea bine știutoare într-ale dansului ca să nu-l disprețuiască pe el, Porcec, Porcec cel nemișcat, Porcec cel nepriceput" (*micul porcec*). Un soi de „religie" a urii și a resentimentului animă această lume, măcinată de încărcături de agresivitate transmise de la o generație la alta, conferindu-i aerul unei thanatocrații, de vreme ce (o știm de la Freud) toate pornirile agresive sau autoagresive își au rădăcina în pulsiunea de moarte: „patru generații au urât aici continuu, nimeni nu i-a scăpat. / la noi în casă, ura ține și acum loc de icoane, / de mâncare și băutură, fără ură duminica se scurge / tulbure ca leșia. la început n-a fost, poate, decât ura celui / lipsit de dragoste, dar mai apoi, la cei ce i-au urmat, / a devenit o ură firească, un / sentiment al casei, titlul nostru de

noblețe / și de la o vreme nimeni dintre ai noștri nu și-a mai luat tovarăș / decât pe acela pe care-l putea urî cel mai mult. // (...)Când m-am născut m-am născut pentru asta : / Să duc ura mai departe, să o arunc în copii – / eu nu contez. Nici unul din noi nu contează, / contează doar ura pe care o trecem dintr-unul în altul". În virtutea acestui regim thanatocratic, obiectele însele posedă aici o ciudată minus-vitalitate, sunt la fel de impregnate ca și oamenii de substanța tenebroasă a morții, iar materia lor tinde să se metamorfozeze în antimaterie : „În casa asta stătea mai mult trecut decât prezent și viitor la un loc. Era o casă cu ritmurile vitale de tot scăzute, unde se tăcea cu mânie și nu se râdea deloc. La trei ani și jumătate, l-am văzut întins în mijlocul încăperii pe primul nostru mort. Mi s-a părut că pentru ei era aproape o sărbătoare. De atunci, moartea s-a așezat în mine și m-a locuit zi de zi". Efectele pulsiunii de moarte nu întârzie să marcheze în cele din urmă până și raporturile cu sacrul, subiectul liric devenind vestitorul unei „noi religii", întemeiate pe ură și resentiment, o religie „agonală" care privește relația dintre uman și divin ca pe una antagonică, conflictuală ; acum rugăciunea încetează de a mai fi un act de devoțiune, transformându-se în sfidare adresată divinității și se naște din oroarea de existență : „nu mă pot ruga decât cutremurat de oroare. Pentru asta / mă ascund și acum în pivniță, în întunericul ei putred și gras, / dar mă rog mai ușor acum, ca și cum m-aș pregăti de un mare adio. // mi s-a întâmplat mereu așa pe vremuri, ca să-mi pot ține / mâinile împreunate am fost silit să le leg de cu seară. / le țineam înnodate sub plapumă întreaga noapte. dimineața / degetele atârnau vinete ca limbile spânzuraților". Locul adorației este luat de practicile fetișiste, adresate unui Dumnezeu personal, care posedă faciesul lugubru al marionetei grotești și asupra căruia actantul liric își exersează pornirile deicide (care, ca și mitul paricidului, sunt perfect solidare cu perspectiva nihilocentrică a experimentalismului) : „...am învățat să mă rog, am făcut cu chiu cu vai / rost de un dumnezeu al meu, o păpușă din gumă, ferfeniță, / cu buzele groase, cu o mână sărită din umăr, / cu cauciucul de pe pântece tăiat. până la urmă, / numai atâta dumnezeire mi-a fost dat mie să aflu / și nu-i, poate, păpușa asta din gumă cel mai puțin dumnezeu / ce i s-a dat unui om. // de asta, în camera unde stau, l-am pus la loc de cinste, pe masă. / la dumnezeul meu, acesta, nu mi-e rușine să mă rog / nici când mă întorc acasă pe patru cărări, abia reușind să-i arunc / două-trei vorbe deșucheate înainte să mă prăbușesc / cu capul pe masă și cu mâna peste beregata lui". Gesta eroică din *Ieudul fără ieșire* se transformă astfel într-un tratat de patologie, care consemnează

câteva dintre maladiile ontologice ale omului actual, poemele sunt „tomografii", „ecorșeuri", sondaje care scormonesc fără cruțare prin materia țesutului sufletesc, etalându-i formațiunile tumorale cu o luciditate superlativă. Este probabil și motivul pentru care poezia lui Ioan Es. Pop a exercitat o mare putere de fascinație asupra Grupului 2000, care și-a recunoscut în autorul *Ieudului* un maestru și un model. Volumele următoare ale poetului nu vor schimba în datele ei esențiale această lirică, a cărei întemeiere rămâne în mod esențial una existențială; lipsită de orice tentație calofilă, ea readuce ființa umană către zonele tragicului, de unde fusese expulzată de gustul pentru parodic și ironie, pentru comedia vieții și a textului, pe care mizaseră mare parte din optzeciști.

Constituită din spații carcerale concentrice, lumea poetizărilor lui DANIEL BĂNULESCU este orașul apocaliptic, aflat sub puterea spiritului malefic, ce regentează peste un univers care ia aspectul junglei grotești sau al muzeului zoologic, populat de prezențe teriomorfe, situate la jumătatea drumului dintre umanitate si animalitate: „Pe pervazul oaselor mele stă inima mea / Gata să supravegheze cum ne îmbărbătăm împreună, / Cum ne furișăm și țâșnim împreună la vânătoare / Printre triburile tuciurii depunătoare și clocitoare de ouă / Cu dinții stricați și cu lăncii ușoare de bambus / Răsfirate prin văile afluenților Pieții Matache Măcelaru // (...) Printre triburile selecte ale băutorilor de poșircă / Ale căror valuri de sticle de rom și vodcă bat ritmic în fazele Grădinii Cișmigiu / Printre băștinașii din Popa Tatu cu căpățâni de elefant piei de șarpe rădăcini de arbori / Și trompe ce nu izbutesc să trosnească decât vertebrele celor ce se apropie la mai puțin de doi pași" (*Maternitatea Giulești*). Expresie a unei corporalități superlative, guvernat de forțe gravitaționale exacerbate pana la paroxistic, acest spațiu e teatrul alchimiei malefice ce convertește subtilul în grosier, spiritul în cea mai abjectă visceralitate. Iar proiectul evaziunii dintr-o asemenea lume apocaliptică se desfășoară el însuși după rețeta parodiei sinistre, care transformă ascensiunea într-o pantomimă grotescă, având ca punct terminus paradisul derizoriu al „munților de pilaf": „De la etajul întâi al blocului în care mă rog / Rugăciunea mea iese pe fereastră / Taie ancora cu care blocul meu era legat de pământ / Și blocul începe să se înalțe în văzduh urmat de sufletul meu / (...) Penetrând mai departe / Printre ostroavele drept-credincioșilor / printre munții de pilaf ai celor blânzi și dezgustați de pilaf / Printre inimile fierbinți ale covoarașelor de șters pe picioare / Printre care viețuiesc cu

care mă învelesc si de sub care cânt" (*Prolog*). Revendicându-se de la modelul nihilocentric, caracteristic pentru orizonturile apocalipticului, viziunile poetului înfățișează spectacolul disoluției universale, lucrarea energiilor decreative ale thanatos-ului. Thanatocentrice si thanatofile, aceste viziuni sunt guvernate de schema degradării și uzurpării „centrului", devenit focarul din care emană puterile colcăitoare ale demoniacului: „Pe strada mea locuiește moartea / Dând cu piciorul tuturor celor ce locuiesc pe strada mea / În patul meu locuiește moartea / În șosetele mele se bălăcește moartea / Din iarba sexului iubitei mele moartea sare ca un roi de lăcuste // Dacă deschid gura pe buzele mele iese moartea / Dar dacă n-o deschid / Moartea continuă să alerge înăuntrul meu / Ca pe un zid al morții / Moartea îmi șoptește cuvintele / Și tot moartea îmi prescrie marile ei tratamente de sănătate / De moarte mi-e frică și iarăși către moarte zilnic alerg / Cu șlițul desfăcut de ațâțători colțișori de cucoană / Și dansând" (*Prolog*). Unul dintre principalele efecte ale thanatizării realului îl constituie disiparea sinelui, devenit un simplu colaj de date clinice ca în *Spitalul «Emilia Irza», Policlinica 10, Dispensarul de cartier* sau, dimpotrivă, scufundarea în anonimat, absorbția într-un eu colectiv care poartă toate stigmatele trivialității gregare: „Grădinița e luminoasă. Aici toată lumea seamănă cu toată lumea / Sub fiecare măsuță încap cam același număr de piciorușe / Câte poate mișca și un miriapod. Sub căldura becurilor aprinse de 100 de wați / Fiecare protejat al Grădiniței pleznește – asemenea ouălor de broască țestoasă la soare – / Și dintr-însul iese o fetiță sau un băiețel" (*Grădinița de copii din apropierea bulevardului Dinicu Golescu*). Aceeași segmentare și mozaicare caracterizează și portretele feminine, care se prezintă ca niște colaje eterogene compuse din piese anatomice care dobândesc o existență autarhică, sugerând amestecul de regnuri, pulsiunile unei substanțe vitale care proliferează anarhic: „Trec zilele fără tine ca un șir de bășini trase de elefanți / Treptat cerurile se despică și crapă / Din fiecare picură câte un pântec de șarpe dar vremea e hâdă / Petrecerea este hâdă / Tipa cu care te înlocuiesc pare hâdă iar către dimineață e hâdă iară // Și nu mă pot opri să gândesc despre tine / Că odată – analizată din spate – / Bucuria mea de viață avea fundul tău // Frumusețea ta ține între buze capul morții / Dar îl ține strâns la nimeni nu vrea să-l lase / Fesele tale aduc până aproape de mine această atmosferă deșertică / Ce m-ar face profet / Îți voi prooroci ce o să ți se întâmple în viitoarele zece minute în următoarele zile de joi / În cel mai fierbinte punct al tău / Apoi vei uita tot" (*Naveta din Gara de Nord*). Reductibile la arhetipul „feminității malefice"

de felul vrăjitoarei evocate în *Foișorul de Foc. La vrăjitoare*, aceste proiecții sunt, în fond, configurări antropomorfe ale thanatos-ului sau imagini degradate ale maternității cosmice, care nu mai posedă capacitatea de a vivifica o substanță biologică atinsă de colaps: „Aveam o sorelă aveam o amică / O tipă ce dorea a-și începe Campania de Miracole și Vindecări / Între urșii împăiați viermii striviți de șerpii păstrați în formol / De la muzeul Antipa" (*Muzeul Antipa*). Erosul „negru" pe care îl celebrează poemele lui Daniel Bănulescu va fi, în felul acesta, rezultatul „pulsiunii de moarte", patos al autonimicirii, așa încât ritualul erotic se metamorfozează într-o înhumare burlescă, devine ceremonia dezarticulării unui trup divin, festin canibalic, sparagmos: „Lângă ea lepădam și eu o parte din pielea de porc și mă furișam în tricoul de tigru / O remorcam până pe arcurile unui soi de tăpșan o podideam făceam din ea o simplă operație aritmetică / O împărțeam de mai multe ori / până când numele ei devenea o sfântă mânie / Până când din trupul ei rămânea un singur pantof / De melancolia ei spânzurau doar două bretele / o nouă postură de meditație o zvârcolire de pijamale o călărire în zori" (*Liceul Dimitrie Cantemir*). Amestec de reziduuri mitologice și de imaginar apocaliptic, viziunea thanatocentrică își găsește aici formula cea mai adecvată într-o desfășurare de iliadă care pendulează între burlesc și sinistru, unde hipertrofierea insignifiantului și a derizoriului generează efecte halucinante de ironie. Mergând astfel, ca și Ioan Es. Pop, în direcția eposului parodic, Daniel Bănulescu se deosebește de colegul său de promoție prin absența „eroicului", printr-un cinism afișat cu ostentație, dar mai ales prin gustul pentru farsa enormă, născută din neputința de a percepe altfel decât într-o deconcertantă cheie parodică mișcarea eului spre zone mai înalte de spiritualitate. Căci in poemele de început ale lui Daniel Bănulescu absolutul se convertește el însuși într-un obiect de deriziune, iar viziunea apocaliptică atinge o cotă de paroxistic care o apropie de nihilismul absolut al destructiviștilor. Dar tocmai tendința spre parodicul *sans rivage* îl salvează pe poet de toxinele demoniacului, căci (în conformitate cu tendința apocalipticului de a se devora pe el însuși) autorul lui *Daniel al rugăciunii* va ajunge în cele din urmă, pe urmele lui Ion Stratan și Ioan Flora, la o „parodie a parodiei" prin care demonicul este supus deriziunii nimicitoare, iar râsul se convertește într-o formă de exorcism.

Versurile din volumul *Daniel al rugăciunii* (dacă nu cumva cuvântul „versuri" e impropriu pentru notațiile parcă scrijelite, orânduite într-un soi de versete ce vor să fixeze spasmuri ale materiei sufletești sau stări de iluminare

ale conștiinței) reinstaurează actul poetic în spiritual, convertindu-l într-o „disciplină interioară", aproape într-o asceză. Dacă, în cărțile sale mai vechi, poetul practică un fel de bufonadă cu oculte dimensiuni soteriologice, propunând (mai mult sau mai puțin explicit) râsul benign ca formă de terapie pentru o lume și o umanitate iremediabil atinse de „semnele vremurilor", de data aceasta discursul său se infuzează de gravitate, devine neliniștit metafizic, dobândește accentul cărților profetice. Recuperând astfel o „primordialitate" a poetizării, care se naște din trăirea neliniștită și simultană a lui „mysterium fascinans" și „mysterium tremendum" ce încearcă să proiecteze o experiență (în fond indicibilă) a sacrului și să rostească frisonările unei conștiințe eminamente apocaliptice, *Daniel al rugăciunii* marchează aprofundarea apocalipticului, căruia poetul îi descoperă „fața diurnă". Configurând momentele unei întâmplări spirituale, ale unei gnoze, cu stadiile ei de înălțare și de cădere, cartea e un fel de „jurnal al fericirii" (și, firește, și al nefericirii) pentru elaborarea căruia autorul renunță (așa cum o făcuse cu trei decenii în urmă și Daniel Turcea în atât de prost înțelesul său volum *Epifania*) la tot ce se înțelege îndeobște prin „poezie". Și mai cu seamă renunță la iluzia că experiența sacrului poate fi rostită printr-un discurs coerent din punct de vedere sintactic (știm prea bine că orice sintaxă falsifică !), astfel încât volumul e constituit din notații fragmentariste, aglutinate după acel principiu „anagogic" (punctul cel mai înalt din hermeneutica Sfintei Scripturi) în virtutea căruia fiecare parte trebuie să cuprindă în sine întregul, un întreg care nu e însă (nici n-ar putea să fie) „idee", ci „stare". Conștient pe deplin, de asemenea, de imperfecțiunile limbajului (care, în mod paradoxal, nu poate transmite frisonul sacrului decât după ce și-a pierdut funcția de comunicare) poetul își dublează textul cu „emblemele" unei „scrieri pictografice", care, pe de o parte, dezarticulează sintaxa, atomizând – uneori în vocabule – fluxul poetizării, iar, pe de altă parte, „etalează" sacrul care devine prezent prin simbolurile sale, fie că e vorba de reprezentarea Triadei divine, fie de simbolul care e în același timp cruce dublă, dar și hexagramă, stea a lui David sau pecete a lui Solomon, exprimând unitatea dintre lumile materiale și cele spirituale. În plus, după modelul cărților biblice, poetul operează „trimiteri" ce evidențiază unitatea părților cu întregul, astfel încât, din punct de vedere grafic, *Daniel al rugăciunii* contrariază prin stranietate (motiv pentru care am și renunțat să ne ilustrăm afirmațiile prin citate), dar ciudățenia punerilor în pagină nu trebuie privită în nici un caz ca o excentricitate. E greu de spus firește acum dacă „inovațiile

spirituale" ale lui Daniel Bănulescu își vor legitima dreptul la existență; textul se susține perfect și fără ele, dar, chiar dacă „trimiterile" și „pictogramele" îngreunează lectura, ele au o funcționalitate pe care cred că am reușit să o evidențiem suficient de veridic. O carte cu asemenea miză (care, la nivel de intenție, nu are nici un echivalent în literatura română) nu se poate elabora decât cu mijloacele cele mai neobișnuite. Daniel Bănulescu are curajul să se lanseze într-o asemenea tentativă stupefiantă, iar actul său e mai mult decât temerar.

Lipsit de gustul decorurilor mizerabiliste și al deriziunii grotești, autobiografismul SIMONEI POPESCU funcționează în cheie ingenuă, evocând scene din copilărie și adolescență și extrăgându-și sevele lirice din experiența traumatizantă a maturizării. Lumea „bătrânilor" este privită fără simpatie, poeta elaborând caricaturi ale maturității pedante, care consemnează, cu un real simț al detaliului ridicol, automatisme verbale sau comportamentale, reducția la mecanic a existenței: „Profule ce bine / C-am scăpat de tine ! // treceai printre noi parfumat / ca primăvara și scorțos / cu pantofii lucind ca spatele unui gândac / cu ochii căprii sau albăstrii / («urmărește dragă harta») // am trecut prin școală și nu știu / unde e muntele Găina / am trecut prin școală / și am mintea ca niciodată de goală // cobor cu jenă privirea / se înfige ca un ac în spatele gândacilor / («să facem o plimbare pe hartă») / urmăream arătătorul / curenți calzi și reci / alte continente / alte sentimente / călătorii pe hartă / pentru tineri români / («urmărește dragă harta»)" (*Profule*). Senectutea (fizică, dar mai ales spirituală) degajă un ușor iz cadaveric, poartă semnele organicului atins de amenințarea putridului și a senilității, se situează la jumătatea drumului dintre animat și inanimat și răspândește în jurul ei frica de moarte, pe care autoarea reușește să o exorcizeze prin șarjă și ironie: „Producători de sens în față (trei) și / doi ordonatori ce-aproape în genunchi / miros un op recent. Dau din mandibule secretă ceară / pregătesc mumia. / Miroase a mort. / mă mut la altă masă. Și-aici sunt încurcată: / înghit o vorbă arțăgoasă și până una-alta tac / mă estompez uș̦ș̦or și mă extrag de acolo. / Las Gura lui Celebru / să croșeteze pentru alții anecdote. // Mă fâțâi inutil pe la tarabe cu marfă intelectuală / din cea mai nouă / o fată de o urâțenie rară mă-mbie să iau / o stârpitură de roman / mă fac că plouă / cumpăr în schimb un elefant de cârpă (diafan !) / apoi se face galben în jurul meu / și brusc începe vântul" (*Zi*). La antipodul acestor eșantioane de umanitate mumificată se poate descoperi identitatea bogată în virtualități,

„caleidoscopică", a adolescenței care fascinează prin vitalitate și proteism: „am venit pe lume ca să cunosc lumea și s-o uit / și nici să uit nu pot / bâlci tărcat în fum fum fum / mă bâțâi în toate părțile ca o jucărie cu cheiță / parcurg distanțe mă întorc obosesc / o iau de la capăt fără sens împrăștii căldură / am venit pe lume ca să-mi fie / foame sete somn cald și frig / și să simt și să spun în atâtea feluri / să caut soluții lene să-mi fie / să aștept să nu am răbdare / stau pe un scaun cu perniță / ca o pasăre pe-o creangă / (o pasăre fără glas) / cerul albastru / gust de zgură în gură / cumplită liniște // și o elice în creieri" (*Elice*). Jocul cu măștile va avea, în această ordine de idei, semnificația unui act magic prin care personajul liric își experiază posibilele identități, trăindu-și anticipat vârstele virtuale: „îmi potrivesc masca de plastic cu iepuraș / țopăi în jurul meu și tremur rău / la umbra zidului ascult atent sunt gata să fug / miez viu în nesfârșite învelișuri / văluri membrane cojițe praf de var / deasupra mea un cer de beton / și deasupra lui alt cer de beton / și după ultimul cer luna // îmi potrivesc cealaltă mască de plastic / bătrâna din oglindă cu nas mare acră și rea / are trup tânăr / cum să simtă cum să poarte trupul se gârbovește (mă mișc greu obosește mă mișc greu / cârtiță săpând într-o galerie de aer" (*Xilofonul III*). Orice mască respiră însă un aer de inautenticitate, ea reprezintă un moment de stază a dinamicii interioare, este reducționistă, căci nu poate să fixeze decât una dintre fețele posibile ale unei interiorități ce se definește tocmai prin infinita ei capacitate de metamorfoză, ceea ce are drept consecință un pronunțat sentiment al „misterului" ascuns în spatele aparenței înșelătoare, al „miezului viu" pe care diversele învelișuri sau măști îl semnalează, dar nu îl dezvăluie. În felul acesta lumea dobândește aspectul unui uriaș carnaval, străbătut de travestiuri multicolore („goluri și plinuri / vase de sticlă găurite / chipurile lor măști / de ghips și de sfoară vopsite mereu în alte lumini"), în timp ce personajul liric încearcă în zadar să descopere, recurgând la trăirile retrospective și la „relicvele de familie", engrama propriei sale personalități, aflate într-o permanentă mișcare de alcătuire și realcătuire: „Nu-i o treabă de om serios: / decupez poze cu animale / care nu mai există și le așez în album / la rând cu fotografiile mele // copii cu burtici / purcelușii de lapte / și copii slăbănogi / fete cu breton și fără breton / sau coadă de cal / dudui plinuțe dudui mici și uscate / o familie de femei / oase grăsime piei / animale care nu mai există // dodoleață speriată și cheală / a lăsat-o mama mea pe burtă și / mi-au făcut poze amintiri / de când nu-mi mai amintesc nimic / cap rotund bilă / bila urlă nu se mai aude / scot sunete alte sunete scot acum // vorbesc chițăi tușesc gârâi fluier

mormăi / fac urât din nas clipesc rânjesc suav zâmbesc / mă scălâmbăi / umflu obrajii mișc / brațul degetele de la picioare / bureți mici de pădure petale de dediței / fâlfâi brațele răscolesc aerul stătut mă înalț zbor / închid ochii sunt un cocor țesut în covor" (*Xilofonul I*). Operațiune cu atât mai anevoioasă, cu cât acest „portret în mișcare" e alcătuit din „plinuri și goluri", din „rememorări", dar și din „uitări" – astfel încât sinele e dat mereu ca „mister", se autoproduce la nesfârșit, nefiind identic cu nici una dintre multiplele lui aparențe: „goluri și plinuri / un bărbat o femeie plodul lor / o familie unită / pe un carton alb-negru / un băiat doi băieți / mai mulți băieți / o fată două fete mai multe fete / grup / grup de prieteni / ținându-se de gât punându-și coarne li se văd dinții (râd) cine sunt ei ce spun ei ce gândesc ei / alb-negru" (*Xilofonul I*). Poeta descoperă acum sărăcia semantică a limbajului în raport cu imaginea, care conservă în mult mai mare măsură bogăția și dinamica vieții, indicibilul, inefabilul, taina, care constituie materia poeziei: „am în cap multe imagini / am în cap multe cuvinte / aproape că nu au legătură unele cu altele / imaginile și cuvintele / de parcă n-ar fi fost experiențe simultane / (...) :ce să mai înțeleg și cum / când am spus adevărul nimeni n-a crezut / ba chiar s-au supărat mi-au purtat pică / m-au ocolit sau s-au temut s-au uitat urât / mi-au făcut semne mi-au dat coate și m-au trimis să-mi cer iertare / și când am mințit frumos sau am spus cuvinte / fără să spun nimic și fără să cred / m-au mângâiat pe păr au surâs și-au dat seama că am inima mare și caldă" (*Xilofonul IV*). Actul poetic devine, din momentul acesta, o formă a căutării de sine, iar „foamea de real" – prezentă la toate promoțiile experimentaliste –, vizează la Simona Popescu dinamica proceselor sufletești, poeta reușind astfel să ne ofere varianta introspectivă a autenticismului.

NICOLAE COANDE e un poet „cu program", care experimentează, după propria sa mărturisire în *fundătura homer*, formula autobiografiei lirice, ridicate până la dimensiunile eposului burlesc și parodic, căci, dacă „fundătura este propria mea viață contrasă subsidiar și multiplicată în anonimie", poetul își revendică, nu în mai mică măsură, ipostaza aedului buf și depersonalizat, care a dobândit faciesul marionetei dezarticulate: „homer sunt eu, un eu fără figură, lipsit de ipostaz, cuprins de paloarea lumii noastre sublunare, surpată în propriu-i vis de renaștere și revanșă, sedusă de catabază și inspirată doar scatologic". Astfel încât „programul" lui Nicolae Coande este cel al unui *homo apocalipticus*, care gesticulează patetic în mijlocul unei lumi dejecționale. El are conștiința acută a „fundăturii", a carcerei existențiale care

generează un sentiment apăsător de claustrofobie, dar și utopii ale evaziunii, tratate în registru de pantomimă burlescă: „zac lipit de podea în camere unde lumina se înnegrește la capete / zilele Ciocănarului se apropie îi simt putoarea / între pereții unde respir tot mai greu aerul altuia / care se frământă alături / îl aud cum tușește și scuipă nervos cu tot mai slabe puteri" (*voi povesti în cer*). Pe urmele lui Bacovia, Nicolae Coande va transcrie așadar marasmul visceralității în criză, atinse de o deconcertantă minus-vitalitate, apăsând asupra imaginilor de descompunere, astfel că existența se transformă într-o trecere spre putrid, iar ego-ul capătă identitatea strigoiului, a „deshumatului" în care pâlpâie ultimele reziduuri al unei vieți reduse în totalitate la chimismul celulelor. În consecință, poemele din volum vor dobândi aerul atroce al unor ecorșeuri, consemnând tribulațiile unui actant pe jumătate spectral și pe jumătate burlesc care-și interpretează rolul cu exces de gesticulație și de locuție, discursul „rupt" din stanțele lui Bacovia convertindu-se aici într-o logoree macabră: „următoarea lume ar putea fi sufletul dacă mă hotărăsc / să scap de pielea asta putredă / azi m-am trezit cu țeasta umflată ochii-mi ieșeau / din cap ca la un bou tras în țeapă / o mână-mi atârna afară un firicel de pișu / stăruia pe coapsa zdrobită" (*dacă mă hotărăsc*). Căci, în ultimă instanță, textele poetului sunt niște „rescrieri" (iar din perspectiva unor teoreticieni, cum ar fi Linda Hutcheon, orice referință la un alt text ține de domeniul parodicului), aici frisonul existențial fiind mediat prin jocul intertextualității, adică „parodiat", iar caricatura „sângeroasă" convertindu-se, la rândul ei, într-o anamorfoză a bibliotextului. Coande lasă, în felul acesta, impresia unui parodist care experimentează treceri dintr-un registru liric în altul, transformând apocalipsul existențial într-o comedie a literaturii. Astfel, „agonia" bacoviană este transpusă în cheia macabrului prăpăstios al lui Minulescu, iar în cutare poem se deslușesc parcă ecourile îndepărtate ale *Romanței mortului*: „nimic nu mă oprește să ies spre miezul nopții caut ploaia / care să-mi spele sângele de pe față / țin în gură o șuviță de păr eu am fost aici / dar nu de asta sunt nefericit" (*rătăcesc în capul unuia*). Parodia nu se reduce însă, în textele lui Nicolae Coande doar la asemenea experimente scripturale: ea ține, într-un fel, de esența însăși a acestei poezii, care are voluptatea excesivului și, de aceea, discursul în registru hiperbolic se asociază aici cu dilatarea caricaturală a eului care se identifică uneori cu uriașul ce devorează lumea, o asemenea schemă a devorării înscriindu-se, așa cum am mai avut prilejul să arătăm, în mitologia apocalipticului, organic legat de obsesia unei voracități superlative. Această voracitate își găsește concretizarea

în imaginile monstrului devorator, ce îngurgitează într-o totală devălmășie lucrurile și semnele: „noaptea asta m-a prins departe de fundătură / e aproape ziuă și stelele clipesc șmecherește / fără vreo hartă e greu să mă orientez dâra de sânge / pe care am lăsat-o la plecare s-a uscat" (*ziua în care am mâncat lumea*). În același timp însă, voracitatea caracteristică spiritului apocaliptic este expresia unei uriașe capacități de asimilare, a unor modalități care amintesc surprinzător de tehnicile artei actuale, din moment ce ea presupune (așa cum arăta Jacques Ellul, în *Metamorfozele burghezului*) disocierea (divizarea și reasamblarea obiectelor), insignificarea (golirea de sens) și inserarea (ideea subordonată faptului). Iar parodia, așa cum o practică Nicolae Coande, se naște tocmai din jocul disocierilor și reasamblărilor, ea este produsul unui scriptor care „devorează" bibliotextul, adică îl asimilează printr-o operație de „traducere" într-un registru poetic distinct, poezia însăși definindu-se, în cele din urmă, ca o sumă de traduceri virtuale ale unei biblioteci inepuizabile. Privit doar ca autobiografie lirică, eposul *à rebours* al lui Coande poate fi suspectat de inautenticitate, pe linia patetismului clamoros la care conduce tendința spre excesiv. Din fericire, intenționat sau nu, poetul reușește să suprapună peste lirica „fundăturii" surdina parodicului, care acreditează convenția, de vreme ce actul poetic nu constă decât într-o succesiune de convenții retorice. Drama, atâta câtă e, rezultă așadar tocmai din neputința subiectului uman de a trăi și de a scrie altfel decât sub semnul „minciunilor" (ontologice sau scripturale), iar „fundătura" despre care mărturisesc textele lui Nicolae Coande poate fi identificată finalmente cu parodia ce constituie, într-un fel, punctul terminus al ideilor de poezie / literatură.

Poemele lui MARIAN DRĂGHICI se constituie, într-o primă aproximare, într-o ontologie a marginii, zonă a dejecțiilor ființiale, de un deconcertant proteism, care poate îmbrăca ipostazele concrete cele mai neașteptate, numindu-se, după împrejurări Belgrad, Lima, Piața Sfinții Voievozi sau Casa Monteoru și care, în aspectul său cel mai benign, ia înfățișarea unui infern al domesticității, cum e cel invocat la începutul poemului *Caracal, Sighișoara mea*, populat de imaginile, în registru parodic, ale sacrului: „ACESTE VERSURI MIȘCÂNDU-SE ÎNCET CA NIȘTE FUNDURI / De rațe împietrite în lăcrița lunii / între sunetele unei împușcături și ecoul acesteia // Spun ca motanul meu Garabet – deh ochi mare verde / ascendență armenească merge pe ape după inspirație. / Motanul negru Garabet brusc citește Biblia cu unicul său ochi / mare verde / dă colțul străzii hoinărește / pe acoperișul

de tablă fierbinte în căutarea inspirației". Viața „la margine" stă sub semnul „goliciunii", iar ego-ul e un Iov ulcerat de aspectele derizoriu-terifiante ale existenței „în" și „pe cerc" – semn distinctiv, acesta, al omului-marionetă, manipulat de capriciile unei stranii Providențe demonizate: „LA TOT PASUL DAI DE SEMNUL TĂU TRAS PE SFOARĂ / ducându-și traiul aspru în religia sforii / în biserici de sfoară îngenunchează oameni noi de sfoară / rugându-se cu un extaz în lacrimi / la dumnezeul lor de sfoară" (*Lunetistul*). Prin contrast, poemele „lunetistului" proiectează alteori paradisuri naturiste, traversate de prezențe infantile sau angelice, care au însă lipsa de consistență a unor miraje, fiind spulberate de potopurile care și-au pierdut aici valențele purificatoare sau revitalizante, sunt explozii de materie degradată, ipostaze ale apei malefice, care nu e atât „thanatos obiectivat", cât substanță vitală intrată în descompunere: „ac în ață copilul piele-roșie pe mal acul în apă / vântul dedulcindu-se la soare peste nuferi peste izvor / altă rămă în ac altă viață pe conștiință / copilul piele-roșie tăcut pe mal – aproape brusc // vântul târî norul circular încreținд oglinda apei / primii stropi împroșcară cu flegme lacul / unui lung căscat / tunetul uah tunetul zgâlțâind din temelii elesteul împrejurimile / viața la țară se electrizează se destabilizează / pe scurt să se întrunească în plină zi cad piezișe / lanțuri din cer pe / fața apei de frunzișe" (*Caracal, Sighișoara mea*). Căci paradisul nu este, în ultimă instanță, decât o altă față a gropanelor și a latrinelor infernale, care sfârșește prin a se dizolva într-un maldăr de materie purulentă și se degradează într-o stare negativă a materiei cosmice, cea mai infernală dintre stările ei, adică „antimateria". Cădere, așadar, într-un plan de existență mai grosier decât cel terestru, ce nu aparține însă doar lumii obiectuale, ci și semnelor, prin urmare textului însuși, a cărui producere se asociază în poemele lui Marian Drăghici cu simbolismul ochiului și al privirii. Aceste simboluri au aici conotații multiple (și se poate spune că unul dintre elementele caracteristice legate de partea de *techné* a acestor poetizări constă tocmai în tensionarea superlativă a ambiguității, astfel încât imaginile vor fi totdeauna proteice, pline de un echivoc neliniștitor), apărând, într-o primă aproximare, ca proiecții metaforice ale supra-eului, ale autorității paterne și castratoare sau ale lui Dumnezeu-Tatăl. În ipostaza lui de organ divin ochiul e malefic prin excelență, asociindu-se (ca în poezia lui Ion Mureșan) cu recuzita „simbolismului mușcător" și convertindu-se într-o apocaliptică gură devoratoare care înghite cu o voracitate paroxistică toate mirajele paradisiace: „OCHIUL LUI GARABET MARE VERDE / clipește în colțul din dreapta sus al paginii / Ochiul lui mare verde

este borta din capul lui Dumnezeu / un șoarece alb cu lăbuțe roz iese din ochiul lui mare / iese din capul lui Dumnezeu / din bucata mare de telemea / cântând Caracal Sighișoara mea / și-l rontăie încet pe bătrânul desen animat Carl Gustav / în timp ce acesta încă mai scrie" (*Caracal, Sighișoara mea*). În același timp însă ochiul se relaționează cu actul producerii textului, e sinonim cu o „vedere" a spațiului scriptural, asociindu-se cu schema morții violente care marchează tocmai trecerea din lumea tridimensională a realității obiectuale în planul bidimensional al semnelor scrise: „MAMA LUI DE LUNETIST SĂ-L AȘTEPTĂM UNDEVA / zi de zi să-l așteptăm chiar aici în restaurantul Casa Monteoru / bând fumând înjurându-l pe lunetist / până când bestia asta înspăimântătoare / își va face apariția într-o seară / cu pălărie neagră baston ochelari infraroșii" (*Caracal, Sighișoara mea*). Ochelarii infraroșii sunt aici echivalentul ochiului distrugător al lui Shiva, accentuând asupra dimensiunii decreative a textualizării ce (în strânsă legătură cu simbolurile privirii) dobândește în versurile lui Marian Drăghici o dublă accepție.

Mai întâi producția textuală se definește la autorul *Lunetistului* ca o modalitate de a surprinde fulgurațiile în real ale unor zone de existență aparținând sacrului, modalitate pe care însă scriptorul o va refuza, în concordanță cu apetența sa pentru demonic, preferându-i o intromersiune în regiunile materialității exacerbate, ceea ce transformă textul, cu principiile sale constitutive, într-o copie „în negativ" a ordinii cosmice și, în cele din urmă, în antilogos. Imaginea cea mai pregnantă a acestei textualizări *à rebours* este moara, instrument al atomizării și pulverizării realului, aparținând, ca și ochiul malefic, recuzitei simbolismului devorator: „Vers după vers poem după poem imprimate pe creier, în gând. Mari porțiuni din scoarță sunt arse, scurt / circuitate / nici bălării nu mai cresc / nici rămureaua de scaiete nu se mai despoaie / în roua lăuntrică / La autopsie în craniul mea se va găsi o moară mică neagră / arsă din temelii". Cinică, etalându-și fără nici o crispare demonia de substanță și vocația decreativă, poezia lui Marian Drăghici s-ar putea defini astfel ca o fenomenologie a necuvântului în tentativa sa de a înghiți realul cu paradisurile sale retrospective. Fascinând prin autenticitatea trăirilor, prin forța viziunilor și, nu în ultimă instanță, prin sinceritate, această poezie are accente solemne de epos, confesiunea capătă uneori aerul unei geste eroice, iar o anumită și probabil căutată inflație a limbajului adaugă nuanța de ironie care face ca textele lui Marian Drăghici să sporească aproape infinit în ambiguitate (o ambiguitate ce constituie principala lor sursă de inefabil).

La ora debutului său în literatură (cu volumul *Drumul până la ospiciu și întoarcerea pe jumătate*), PAUL VINICIUS, lăsa impresia unui ironist care contemplă cu detașare comedia cotidianului, poetizează la modul narativ, cu „personaje" și „întâmplări", are vocația portretelor în manieră caricaturală, dar și a titlurilor kilometrice, prin care, ca într-un joc de oglinzi, poezia e readusă cu picioarele pe pământ, dizolvându-se, ca la Mircea Ivănescu, în anecdotă și prozaism: „numele: sardele. părul înspicat / pe undeva printre lanuri de porumb și / subversive colonii de maci la prag de seară // ocupația: poet (și mai precis: ratat) / semne distinctive: un combinat (un combinat / al fricii crescut peste copilăria lui / ca o rană // ca un sanatoriu al bunei-cuviințe al / cuvintelor fără ocol, al gesturilor suple / dansate în alcool cu care – în definitiv / și la urma urmei – a reformat / acest sfârșit de secol abstract" (*cetățeanul sardele și-a trădat țara mai multe nopți la rând în cârdășie cu o contabilă mai blondă decât regia albastră a huilei și mai lihnită decât lignitul însuși și decât acei bărbați timizi și cu garoafă la butonieră*). Personajul liric își asumă acum identitatea poetului „care nu are nimic de spus", a „oratorului mut", căruia i se refuză accesul în lumea „înaltă" a poeziei, iar actul poetic e redus la dimensiunile unei bufonade resemnate și cinice: „ție și celor asemenea ție care m-ați cunoscut / în infimul răgaz al cernelii – în aerul brusc / deschis de liliac cu o cheie ruginită de parfum / deasupra mesei tăcerii / (fiindcă trebuie s-o spun doar spre seară – / când inima se încarcă de maci devenind eu vizibil) // un deget binecuvântător pe buze un semn prietenesc / arcul și săgețile întinse sărbătoresc / peste mantia înverzită a bunului pământ / pentru că nimic nu am să vă spun // iar celui care nu știe și lipsește dintre noi / pedepsit fiind el pentru că nu știe pentru că lipsește) / crâncenă pedeapsă e darul meu pentru el: o inimă / mai roșie, mai podidită de iubire: sclavă a ta / și a celor asemenea ție care m-ați învelit în / liniștea privirilor voastre apoase până / geamandura de unde începe înaltul – plutind deasupra / pământului neclintit / pentru că nu am să vă spun nimic" (*în care – deși cam încifrată și cam bolovănoasă – umbra poetului bacovia îi dă târcoale lui sardele la vreme de seară prin parcul cișmigiu, lucru pe care acesta din urmă îl consideră totuși drept semn prevestitor de bine și zălog al carierei poetice lacustre care îl așteaptă*). Tonul devine mai grav doar atunci când poezia lui Paul Vinicius se încarcă de presentimentul morții și când sunt invocate umbrele prietenilor „plecați din vreme", căci moartea pare să fie – din perspectiva poetului – singurul eveniment care iese de sub semnul derizoriului și prin care subiectul uman e restabilit în adevărata lui condiție, aceea de creator: „când mă gândesc la

moarte (și aici, camera se / umple brusc cu miros de liliac și furnici / îmi așez dinainte fotografiile prietenilor / plecați din vreme, cu noaptea în cap și treburi, se vede / urgente prin nu-știu-care provincii adiacente și mă apuc / să le citesc // putea-vor fi oare ei mesagerii ? Sau cel puțin / șerpașii acelor arderi fără sfârșit care te coboară / în somn și te înalță în vis, cu osul frunții gata înflorit ? // bolnavi de smoala revărsată noapte de noapte / dinspre topitorii, nu știm nimic definitiv deocamdată / și se vede treaba că prea curând nici nu vom ști, dar / semnele lor luminoase (ca niște girofaruri sub care / speranța încă dormitează) ne-ar putea limpezi odată și / odată, de pildă râsurile lăsate cu dragoste în apă de / chipurile lor : blânde albastre prevăzătoare" (*deși preponderent și madagascar preocupat de relațiile lui speciale cu sexul frumos, în momentele de acalmie spirituală și filosofică deci, sardele nu se dă înapoi din fața conceptului tectonic de moarte – pe care îl aduce la perfecțiune modelându-l ca pe o bucățică de plastilină – și mai mult decât atât : slujindu-se de el se arată optimist în privința posibilității transferării inefabilului prin intermediul acelor oameni de frunte, dintre epocile stinse către cele mai contemporane*). Din momentul acesta, viziunea poetului devine nihilocentrică, iar volumul său următor, *Eclipsa* va trasa (oarecum în maniera *Porcec*-ului lui Ioan Es. Pop) topografia unei thanatocrații, configurând o lume excrementială și onomatopeică a marginii, peste care tutelează umbra înfricoșătoare a morții : „la o margine mai urduroasă a acestui oraș exoftalmic, vei găsi o imensă alcătuire de gunoi ; fiindcă odată ajuns aici asta ți se va instala în privire : imense hăli de gunoi. (...) Printre hămăituri corcite de câine, mormăituri zgrunțuroase de adulți ; subțirimi de copil – niciodată. Pentru că aici nu se naște nimeni : aici numai se pleacă. Moartea adie pe aici mai dulce decât mierea patriei" (*Ochiul lui Dumnezeu – sângeriul lui ochi*). Aici ființa omenească trăiește cu angoasa exterminării potențiale, sub amenințarea „atacului de cord" care poate surveni de la o clipă la alta, într-o permanentă stare de nesiguranță : „nu prea am învățat să ne ocrotim / îngerul. el nu mai este decât umbra lui / sau (mai degrabă) a noastră. se tot lovește / de ziduri și clănțăne din dinți. viața (lui – / a noastră ?) l-a bușit zdravăn. // exemplare care mai de care de ticăloși / ne-au luat în primire. Hohotele lor încă răsună. / ne arată cu degetul și pufnesc în râs, ticăloșii. // Hai, mă, acasă – îl zoresc eu pe al meu, îhî – / face el, sărindu-mi în brațe (ca să-l ocrotesc) scurgându-mi-se în inimă, greoi : pleosc ! // o mică pată de sânge pe manșeta imaculată / a zilei" (*o zi minunată pentru un atac de cord*). Spre deosebire însă de personajul liric din cartea lui Ioan Es. Pop, care experimentează un tratament de acomodare

cu germenii patogeni ai extincției, Paul Vinicius caută antidotul prin care moartea poate fi neutralizată, supusă unor acte de exorcism. Iar un asemenea antidot este desigur erotismul, astfel încât autorul imaginează acum adevărate paradisuri ale lubricității, recurge la travestiurile donjuanești sau elaborează „jurnale de sex" ce au caracterul unor exerciții de supraviețuire: „blonde sau roșcate, minione sau manechine, vampe sau / brunete: o adevărată lume a deliciilor feminine. / o lume în care efortul nu trebuie cruțat iar țipătul / devine artă în sine. mă îmbrac, mă lungesc mă piaptăn / cu ele. noaptea nu se doarme. de plecat nu se pleacă – / doar capul plecat sabia (plăcerii) îl taie. doar gemetele / lor mai traduc inscripțiile sacre, noapte de noapte, / sub tăvălugul plăcerii / blonde sau roșcate, minione sau manechine, vampe sau / brunete – o viziune olfactivă a deliciilor feminine, o / sonoritate vizionară care biciuie această lume. / peste ani, din jurnalele lor prăfuite, din mărturiile / lor ridate, mă veți putea reconstitui (fărâmă cu fărâmă), ca pe un tiranozaur, cu coama încă fâlfâind" (*scurtă dar năprasnică istorie a deliciilor feminine / fiul*). Panerotismul poetului va convietui acum de minune cu viziunile încărcate de exotism sau cu evocarea „drogurilor" cu tainice proprietăți afrodiziace, care potențează instinctele până la paroxistic: „pe undeva, pe lângă rio de janeiro / în țara sambei și a șarpelui de apă – numit amazon / Printre păduri dese în care nu dovedește securea / se naște noaptea catifelată numită cafea. // de-acolo, din plantații, ea pornește pe ape / ajungând prin porturi cu taverne, la tejghea / marinari beți și fufe versate / sorb noaptea fierbinte numită cafea. // negrese migdalate își storc sufletul fierbinte / creole șerpești își joacă sânii în ea, / metișii languroși, cât e noaptea de lungă, / țes noaptea cea albă numită cafea // noi toți visăm la lumea aceea vie / scufundați în cești ca niște pești în vopsea / în vopseaua cea neagră cu aromă virilă / a nopților albe, numită cafea" (*drumul cafelei*). În sfârșit, o altă formă de manifestare a energiilor vitale ține de acțiunea imaginației, care reprezintă libido deturnat spre un obiect nesexual, așadar sublimare, și aparține aceluiași concept înalt de virilitate despre care mărturisesc poemele de dragoste ale autorului: „Curajul de a inventa este la fel de viril ca și curajul de a trăi. Nu am nici o afinitate pentru respirație, masticație etc. Frecventez imaginația, îmi exercit dreptul de a plăsmui (uneori din nimic) lumea" (*Seară de seară, cu câtă criminală plăcere*). Ceea ce face ca, în articulațiile sale esențiale, lirica lui Paul Vinicius să se definească ca o „trântă cu moartea", prin care subiectul uman își afirmă inepuizabilele resurse de vitalitate, ea e temerară și bărbătoasă, configurându-se în cele din urmă într-o eroică. Lucru care

îl apropie iarăși pe acest poet al „eclipsei" și al „soarelui negru" de autorul *Ieudului fără ieșire.*

Poemele lui ANDREI BODIU fac o radiografie lucidă, în registru minimalist, a lumii contemporane, înfățișând, în decupaje voit banale, mici scene din viața unei umanități care pare să-și fi epuizat toate rezervele de vitalitate și peste care plutește amenințarea unei apocalipse ce nu mai are nimic din grandoarea catastrofelor cosmice, anunțându-se la fel de ternă ca și o săptămână de lucru: „«Mâine e sfârșitul lumii» / zice tânăra asistentă sigură pe ea trage un gât / de apă. // încăperea e rece neagră. / E de nepătruns. Mâini dibace au aruncat / Acolo / drapele de întuneric. // «Mâine totul e gata» / zice juna // Mâini dibace au / Pus drapelele de / Întuneric pe ultimul / Ochi de geam. // «Mâine va fi sfârșitul lumii» zice / tânăra asistentă. Își decupează / precis o pastilă de Orbit / fără zahăr / Dă la o parte perdelele / negre se uită afară / terenul de la Hidro e gol babele vorbesc pe o bancă / un copil se răzbună pe o minge" (*Sfârșitul lumii*). Această lume secătuită de energii este una a dependenței de tehnologic, a mașinăriilor și mecanismelor, care, asemenea unor proteze, s-au substituit organului viu, a depozitelor de obiecte care alcătuiesc un soi de muzeu al deșertăciunii: „Aparate pentru demonstrarea experienței lui Toricelli și / a legii lui Boyle-Mariotte barometru și manometru metalic Bourdon / două perechi de emisfere de Magdeburg tuburi Newton / vasul lui Tantal căldarea lui Papin mașina electrică Holtz / butelie de Leyda telegraf Morse telefon Bell colecție de planșe după Gervaise / fosile tablouri cu sfinxul și piramidele templul Luxor insula Phylae / mormântul lui Cyrus templul Minervei de la Egina / Acropola Atenei Forumul din Roma Calea Appia Sfânta Sofia din Constantinopol / Moscheea din Cordoba curtea leilor din Alhambra / portic prăjini de suit inele paralele greutăți frânghii // frânghia moale și caldă ruptă sub greutatea / elevului Bacovia" (*Aproape remis al lui Andrei Bodiu după o notă de Constantin Călin*). La fel de eterogen ca aceste colecții perfect inutile de lucruri este și „cartierul", care, ca și mahalaua caragialiană, e un amestec confuz de urbanism și „barbarie" balcanică, unde se produc din senin acte gratuite de violență ce se înscriu perfect în scenariul vieții de zi cu zi („copiii joacă fotbal cu o cioară rănită") sau își fac apariția spectrele vacilor eseniene, ale căror coarne amenință parcă terasele blocurilor: „Urc treptele / Pân' la cantina din vârful / dealului / trec trei // vaci bălțate sar / sârmele și-și izbesc coarnele de bloc sar / scântei // O femeie întinde rufe nu / se

satură să le privească așteaptă // Poate ca una să-i ia plapuma în coarne / să ningă intens / triumfător de data asta cobor // scările mica ciocolată / de la desert se-ncălzește / sub palma până se topește" (*Tristele IV*). „Realul" din panoramele urbane ale poetului brașovean capătă astfel aspectul unei uriașe butaforii, se prezintă ca un amestec halucinant de detaliu autenticist și apariții pline de stranietate care-i evidențiază lipsa de consistență, așa încât peisajul citadin se poate ușor converti în secvență onirică, pagină de ficțiune sau scenă de teatru: „Metroul din București e / Ca-n nuvelele lui Mircea Eliade // Un spațiu fără indicatoare / Fără hărți unde vocea / Mecanicului se aude slab / Exact când se închid ușile cu // vagoane care se leagănă / Precum firul de păianjen pe care / s-au așezat atâți și / Atâți elefanți. // Metroul din București nu / Seamănă cu cel din / Budapesta Viena Paris sau Madrid // Ca-n *La Țigănci* aici / Urci undeva / Cobori undeva ești / Același om / Neschimbat uluitor / De tânăr" (*Metroul din București I*). Căci lucrurile, care pot să apară uneori mult mai concrete și mai „reale" decât subiectul uman, sunt antrenate, în poemele lui Bodiu, într-un soi de fugă spre zero, în timp ce spațiul manifestă tendința de a se vida aproape instantaneu, astfel că teama de gol devine acum o temă poetică: „Obiectele au început să / se ascundă // agenda am găsit-o a doua zi la / registratură mersul trenurilor cu prima / pagină ruptă de Tudor / a doua zi telecomanda / televizorului seara târziu într-un sertar // S-au ascuns, m-au păcălit m-am gândit intens la ele cu drag. / Cu disperare" (*Parfum de romanță*). „Fuga" lucrurilor reprezintă de altfel echivalentul perfect al „oboselii" care extrage din fibra umană ultimele resurse de energie, astfel încât umanitatea pe care o evocă aceste poeme este una bătrână sau îmbătrânită, a cărei viață de zi cu zi se reduce la o succesiune de automatisme verbale sau comportamentale: „Nu e / Baba care ține ritmul / Cu acordeonul. Nici / Bărbatul care cântă la vioară sunt // Doi bătrâni care plusează / Cu eroismul de pe vremea lui / Ceașcă. // «Dom'le eu stau de la / 4 aici». «Dom'le eu stau / de la 11» // S-au făcut listele. / S-au stricat listele, / Coada e / Undeva pe o scară de / Lemn la un ghișeu / Care se deschide după 9. // Ei stau la coadă / Cu eroismul lor de / Nezdruncinat // Vor birui și / vor povesti" (*Vor povesti*). Sentimentul precoce al îmbătrânirii se asociază cu pierderea gustului pentru manifestările juvenile de vitalitate, cu instaurarea rutinei, a mișcărilor perfect automatizate și, nu în ultimul rând, cu invocarea „paradisului casnic" care capătă aspectul cochiliei securizante: „Aș fi zis că nu e nimic / Mai bun ca vacanțele alea la 2 mai sau la / Vamă cu oprea dobrescu matei sau / secașiu / când alergam toți cam după aceleași

fete / gagici de pe tot cuprinsul țării. // Acum îmi place Crăciunul în familie / Ador să nu fiu deranjat / Iar lungile intensele tăceri fac atâtea parale / Cât certurile noastre din ușa cortului / Portocaliu parcă" (*9 12 2006*). Umanitatea devitalizată din volumul lui Andrei Bodiu se va identifica astfel cu o „clasă de mijloc" ternă și prozaică, ai cărei reprezentanți au adeseori fizionomia „manipulatorului de hârtii" strivit de povara dosarelor uriașe care proliferează parcă la nesfârșit, cu o societate de „birocrați" din care poezia a fost exclusă pentru totdeauna: „Dacă-i privești de aici / cei 27 seamănă foarte tare poartă / cravate roșii după moda americană și majoritatea calificată / poartă ochelari. // Cum stai îi / poți vedea pe toți chiar / dacă sunt adânciți / în hârtii și scriu scriu / scriu nu / termină niciodată de scris // când nu mai e loc pe birouri / dau drumul hârtiilor și hârtiile // aterizează suav pe pământ. / Toate conțin procedee măsuri toate / Sunt ghiduri care-ți perfecționează viața" (*Locuitorii Europei Unite II*). În consecință, autorul face, în cele din urmă, o cronică a existenței mijlocii, din care lipsesc e adevărat accentele mizerabiliste, dar lipsește de asemenea orice accent sublim și orice urmă de idealism. O asemenea existență redusă la rutina micilor gesturi de zi cu zi nu poate să genereze decât o stare de epuizare ontologică pe care poetul o transpune în texte pline de sobrietate, constatative și prozaizante, căci singura formă de poezie posibilă în această lume a oboselii cronicizate nu este, nu poate fi, decât antipoezia. Renunțând la gesturile patetice sau pline de truculență, evitând spectaculosul, recurgând uneori la mijloacele ironiei sau farsei absurde, Andrei Bodiu reușește, în felul acesta, să fie aproape de fiecare dată convingător, dându-i eposului cotidian cultivat de Grupul de la Brașov certe accente particulare.

Aspirația LETIȚIEI ILEA de a scrie „chiar viața" se concretizează în poemele „de notație" sau în autobiografia nostalgică ce respiră aerul poeziei minimaliste, alcătuindu-se din retrospecții saturate de melancolie, din tristeți domoale, din contemplarea dezabuzată a ambientalului care e aici, înainte de toate, „stare de spirit". Mișcările actantului liric funcționează după o schemă a replierii, a claustrării în mediul caloric al interiorității, astfel încât, întoarsă permanent către sine înainte de a se opri asupra obiectelor (iar Letiția Ilea posedă neîndoielnic știința de a alcătui colecții retro de obiecte nostalgice), privirea care privește și se privește concomitent își infuzează căldura proceselor celulare. Uneori, poeta transcrie micile anxietăți ale vieții de zi cu zi, proiectate pe fundalul cenușiu al domesticității, alteori se scrie scriind

și știind că doar scrie, dar de fiecare dată, indiferent dacă este mai degrabă referențial sau autoreferențial, poemul său se alcătuiește din rostiri și tăceri (tăcerea e aici analogul în plan discursiv al mișcării ușor anxioase de repliere în sine), astfel că versurile ei sunt implozive, încărcate cu potențialități energetice acumulate printr-o știință a surdinelor ce fac cuvântul să frisoneze, a „zicerilor", dar și a „nezicerilor" : „În vreme de război m-am născut foarte târziu / mi-am crescut aripile dinspre copilărie / mi-e greu să vorbesc a rămas încremenită undeva / o fi închisă în sticla pe care am aruncat-o în mare / – nu prea departe de mal – ce să mai spunem despre tinerețe / doar că mereu mi-am privit chipul în oglinzi de bâlci / deci să tragem linie iată ce-am adunat / flori de câmp două boabe de zmeură o fotografie de grup / din care cineva a tăiat chipul meu / niște discuri din anii 70 / mai multe cicatrici strânse între două coperți / zaț un pumn de alune ploaia asta murdară mă învăluie / frica își face drum spre copilărie ca un animal de casă / cu care se poate convietui cu ușurință / marile drame se reduc la două-trei versuri ce risipă / și totuși de multe ori am tăcut în loc să strig" (*curriculum vitae*). Așa cum se poate vedea, miza actului poetic se încarcă aici cu conotații existențiale, preocupată de imperativul autenticității, poeta încearcă să-i infuzeze textului cadența propriei sale respirații. Și, dintr-o asemenea perspectivă, cuvintele și pauzele dintre cuvinte, negrul literei și albul tăcerii, se convertesc în inspirații și expirații ale poemului, care capătă acum spontaneitatea și încărcăturile termice ale fibrei vitale. Dar, dincolo de aceasta, credincioasă poeticii sale minimaliste (una a „marginii", a nespectacularului și a nonpateticului), Letiția Ilea încearcă să-i dea poeziei valențele magice ale unui *pharmakon* care face posibilă convietuirea, cu spasmul neliniștit și neliniștitor pe care îl produce în permanență contactul cu „lumea în timp". Esența însăși a minimalismului (atât ca atitudine existențială, cât și ca program estetic) rezidă probabil de altfel tocmai în această știință de a transforma „mai marele în mai mic", golindu-l astfel de tot ce are anxios sau patetic, aducându-l la numitorul comun al vieții domestice, iar a fi minimalist înseamnă, în ultimă instanță, a poseda arta convietuirii cu o lume care ulcerează sensibilitatea, arta de a supraviețui, adoptând atitudinea acelui personaj desprins din mitologiile barocului pe care spaniolii îl numeau *el discreto*. Și, din acest punct de vedere, se poate afirma, fără doar și poate, că Letiția Ilea este o minimalistă „pursânge", urmând, așa cum o atestă poetizările sale, nu doar o etică a „puținului", ci și o estetică de aceeași natură, poemul transformându-se în viziunea ei într-un simplu *curriculum vitae*, care nu mai ambiționează să

fie poezie, mulțumindu-se să rămână, cu orgoliu și modestie, „doar viață": „scriu. așa cum scriu. cu sistole. diastole. despre mine. despre / prietenii mei. despre mine și prietenii mei. / am făcut împreună proiecte. reviste. am avut certitudini, soți. soții. răni ce nu s-au închis. adevăruri. / pocnind ca un pepene verde. apoi obiecte. scriu despre mine fără prietenii / mei. ușor se supraviețuiește" (*post-scriptum*). Autenticitatea actului scriptural pe care o atinge astfel poeta este aproape deplină, iar versurile sale au darul de a ți se insinua pe neobservate în memorie, de a-ți reveni în minte când te aștepți mai puțin, tulburându-te și câteodată contrariindu-te. Ceea ce înseamnă că sunt saturate de vitalitate și adevăr.

Parodia megafeminității

SAVIANA STĂNESCU, RODICA DRAGHINCESCU

Mergând pe linia așa-numitului „cotidian prozaic și bufon", SAVIANA STĂNESCU compune comedii ale feminității, cu aglomerări de detaliu absurd sau trivial pur și simplu ori transcrie episoadele unor deconcertante călătorii prin „țara bărbaților", care dobândește aspectul infernului domestic și terifiază mai ales prin meschinărie si banalitate. Născute dintr-o imaginație luxuriantă, cenzurată însă în permanență de o inteligență ascuțită ca un bisturiu, poemele autoarei vor oscila între „enormul" și „monstruosul" viziunilor caragialiene, iar masca predilectă a personajului liric este femeia-vampir în variantă burlescă, devorându-și (la propriu!) partenerul al cărui prozaism constituie pretextul unor remarcabile lamentații în cheie bufonă: „mi-ai smuls o aripă și o toci mărunt pe fundul / de lemn al ultimei tale iubiri / Clepsidra sau Clespidra sau Cledrispa / sau ce o fi / fundul ăsta mare transparent în care / mă scurg puncticel cu puncticel pe linia coloanei tale infinite vertebrale / măsor / timpul firelor tale de păr de pe spate / și timpul aluniților răspândite avangardist – și timpul țigărilor care ți se băgau / pe sub piele și timpul respirației tale mă scuzi mirositoare și / în sfârșit / fundul tău / de memorie poate / găsesc o clipă // din aripa mea" (*O aripă de fund*). *Clou*-ul unor asemenea asemenea texte rămâne, nici vorbă, absurdul, generat cel mai adesea de sentimentul mizeriei fiziologice și aducând ceva din ironia demistificatoare a eironului care se autodisprețuiește: „culmea / e să aluneci în propriu-ți gât / să te-mpiedici / de omulețul tău roz / pe care nu

l-ai cunoscut / decât din înghițite / Gâlbâdâc / urlu și zgâi / un esofag bastard ce poartă / numele meu iată-mă / topită diluată într-un lichid / scârbos ce porcărie / e în mine" (*Lene*). Perspectiva asupra universului domestic devine uneori corosivă, sarcastică, așa cum se întâmplă în ciclul *Celula de bază*, întemeiat pe secvențe burlesc-apocaliptice, în care obiectele casnice și fragmentele anatomice se vor amesteca intr-o devălmășie desăvârșită. Poemul *Înăuntru* e un asemenea mozaic ale cărui piese distonează neliniștitor, generând sentimentul apartenenței la un univers derizoriu prin eterogenitate: „azi / gingia mea rătăcită / sub nara unui câine aproape putrezit / abia mai pâlpâie / mamă roata asta străină / de mercedes se topește / în tâmpla mea / aici mamă / te trezești c-a fost cald și-ai dat naștere tu și bucata aia / de ceva / de lângă tine așa / ne înmulțim mamă / uite / gâtul meu bunic / de moluscă tâmpla cu piele / și solzi și semințe și plastic / și acum / gingia asta / zămislește un dinte mov / așa mov așa mare / și mov / mamă". Erosul nu întârzie să se metamorfozeze la rândul lui într-un festin canibalic, schițat cu vervă caricaturală, mai mult rizibil decât terifiant: „la nunta mea / eu și el / în cazanul cu apă călduță / ceilalți n-au găsit confetti / la magazin e-nchis / e de înțeles / nici măcar în talcioc nu găsești / așa ceva deci / aruncă în noi / cu fulgi de cartofi / ieftin practic se găsesc / noi ce să facem dăm din picioare țopăim / de fericire / ne agităm / transpirăm zi noapte zi / de sus de jos din părți / se aruncă în noi / cu fulgi de cartofi / în sfârșit / e gata piureul / noi ne prefacem / în două chiftele imense iată / o porție demnă de vitrina expoziției / fără vânzare / de artă culinară / de vizavi" (*Poem desuet până la greață*). De aici, din această insațiabilă voluptate a metamorfozelor și a generării de forme, provine gustul travestiurilor și al măștilor lirice, multiplicate aproape la infinit, proliferând într-o veritabilă sarabandă de (auto)portrete, realizate într-o ciudată mixtură de burlesc și angelic: „Și atunci / se învârte Ruxandra tirbușon / în ziduri se-mplântă / Și-așa din senin din cer / Doamne / se surpă blocul ala amărât / pământ se face / -l adună groparii în ulcea / pe raft în vila unde se mută Ruxandra cu mă-sa / și amantul ei / Primăverii nr. 2 / mai bine" (*Ruxandra*). Prezențele feminine se convertesc acum în proiecții antropomorfe ale textului, înțeles ca un complex neliniștitor de latențe contradictorii, ca un analog al stării de fluiditate ce caracterizează ego-ul în permanenta lui devenire. Astfel încât imaginea predominantă va fi, în cele din urmă, cea a femeii-text, a femeii transformate în pagină înnegrită de semne: „Cameluța cu trupul ei / transpirat proaspăt gurmand / adună tot / ce scame franjuri praf aiurea / pe trupul gol al Cameluței se lipesc / romburile

pătratele desenele / covorul lila transformat / într-o biată filă gri / de țesătură în timp / ce spatele sânii burta Cameliei lila / au modele franjuri scame / gagicile lui / se zgâie tipa înjură când el / încearcă să le mototolească / pe acel ceva tare lila moale / rece fierbinte rămas / pe jos / în sufrageria lui / cameluța" (*Cameluța*). Odată cu apariția acestor figuri ale textului, în poemele Savianei Stănescu își fac apariția și pulsiunile suicidale ale textualizării, legate de ideea „morții în text": „realiza că e pe cale să dea duble și cu acel moment al fericirii ei, că nu-l mai poate juca din prima. Încăleca repede balustrada și se lăsa pătrunsă prin toți porii de un aer rece, binecuvântat, amant plăcut si proaspăt (...), apoi un trăsnet cald, dulce, împăcând-o cu fiecare bucățică din trupul său, orgasmul celest" (*Blocul*). Și este această dispoziție thanatică și reflexul unei inteligențe atroce, al unei lucidități care se insinuează în magma trăirilor celor mai frenetice, de unde tendința ego-ului de a-și cenzura orice puseu de afectivitate și orice fantazare mai candidă, de a converti poezia în antipoezie, ajungându-se astfel la mitul maternității ce-și devorează propriile progenituri: „Aștept să-ți risipești mișcările în cuvinte să înveți să nești, să umbli să înoți în ligheanul ăsta cu oxigen am să-ți fiu profesor / am să-ți arăt cum să calci cum să stai la suprafață să vorbești / nu înțeleg de ce nu poți / fi ca alte femei curată ordonată practică tu / te risipești în sunete și iar / ți-ai înghițit ultimul copil și iar ți-ai mâncat nenorocito fiul" (*Eleada*). O modalitate de reconciliere a contrariilor, conducând către un echilibru, e adevărat precar și chiar dureros, pare să se contureze în acest poem, care este totuși, în mai mare măsură decât o sagă a cuplului, un crâmpei de epos textualist, o transcriere a „nunții în text", prin care fluiditatea principiului feminin (și a scriiturii) încearcă să se „fixeze", interiorizându-și modul riguros al virilității, adică devenind text: „oprește-mi alunecarea zvârcolirea căderea / pune-mi botniță pune-mi frâu pune-mi zăbală / nu vreau să mușc nu vreau să cânt vreau nemișcarea împietrirea somnul / secționat de pana ta disecat / împărțit îndosariat pe vise / vreau sora mea de piatră ce luminează atelierul tău / vreau sânii mei / de piatră la care lucrezi tu acum".

Odată cu „poemul scenic" *Proscrisa*, gustul pentru ludic al Savianei Stănescu se concretizează sub forma farsei enorme, pe parcursul căreia „comedia feminității" este interpretată cu mijloacele de expresie ale mimusului absurd. Veritabilă „tragedie *à rebours*", elaborată cu o infatigabilă vervă demolatoare, *Proscrisa* proiectează de la început perspectiva spațiilor carcerale, a temniței ontologie, dar și textuale, unde excesul de sensibilitate al unei feminități agresate de mizeriile propriei sale condiții este deturnat în direcția

bufonadei sinistre: „eu prea adesea am crezut / că văd printre gratiile alea ale / cuștii în care am copilărit / o cușcă agățată de ombilicul mamei mele care mă legăna zbang zbang / de pereții cuștii trupul meu / avea dungi lunguiețe roz la început / late vineții când m-am făcut / mai mare imense sângerii când / m-am prefăcut în femeie". Palpitul carnalității în suferință, devenit pretextul deriziunii demistificatoare, se asociază aici cu simbolismul „dârelor", din care se constituie universul producției textuale, iar imaginea „trupului-mormânt", deformată de mijloacele vitriolante ale parodiei, este dublată de cea a catacombelor scripturale, prezența corurilor aducând sugestia unui spațiu ermetic, perfect obturat de dinamica unei scrieri autoreferențiale, bântuit de emblemele virilității malefice. Fie că este vorba de virilitatea pur instinctuală, fixată în zonele animalității primare („ho ho ho ho ho ho ho ho / vânatul cu șaizeci de sâni e bun / de prăsilă face pui / vii și-i hrănește cu lapte / face ouă larve uneori icre primăvara / se înmulțește chiar / prin sciziparitate / vânat de soi bă vânat de soi / ho ho ho ho ho ho ho ho"), fie că – dimpotrivă – autoarea proiectează utopia halucinantă a unei bărbății „textuale", legate de imaginea obsesivă a falusului-calamus și de transformarea copulației într-un act de scriere-citire: „pre pri pra pri pro / scrisa / femeia noastră domnilor femeia / femeia scrisă de noi în noaptea / aceea când / ne-am trezit cu mințile în erecție / cu sexele clocotind / de idei am scris femeia aceea / de la frunte la călcâie / îi cunoaștem fiecare centimetru din trupul ăla scris / mic scris mare scris apăsat scris / șovăit". Astfel încât măștile feminine se vor metamorfoza, la rândul lor, în figuri ale textului, locul maternității naturale va fi luat de „matricea" generatoare de semne, iar pântecele se va transforma într-o carte: „femeia scrisă de noi a ouat / domnilor oul / e scris și el într-o limbă ciudată / semne stranii / se aleargă pe coaja se opresc / se încheagă / ca să fie domnilor aprofundați studiați descifrați / misterul". Plecând de aici, poemul Savianei Stănescu se articulează într-o demistificare violentă a misterului feminin, vehiculează cu imaginile caricaturale ale „femeii-vis" care se degradează într-o adiționare de simulacre burlești, e un „mozaic" de petice derizorii: „ce monstru-i asta cine-i asta / care / aleargă turbată cu cei / șaizeci șaptezeci de sâni făcuți / din saci umpluți cu vată bine / legați cu sfoară". Scrisul devine acum echivalentul unei automutilări, sparagmos osiriac din care rezultă un amestec delirant de piese anatomice și grafeme, cuvântul fiind el însuși supus aceleiași operații de segmentare și dezarticulare, astfel încât „proscrisa" sfârșește prin a deveni o „pro-scrisă", caricatură feminoidă a textului, supus nimicirii si deconstrucției. Ceea ce face ca, în cele din urmă,

comedia feminității să se convertească la Saviana Stănescu, pe urmele optzeciștilor, într-o „comedie a literaturii" și ca tragicomedia „pro-scrisei" să devină pretextul unui interminabil coșmar scriptural și al unei uriașe mistificări, dizolvându-se în sarabanda delirurilor verbale și a imprecațiilor care încearcă să spargă parcă temnița „lumii ca text": „muza / andaluza / urmuza / franțuza / confuza / peluza / ventuza / fafuza / amuza // ea: sictir". Iar poezia se naște aici din propria ei negație demistificatoare, poemul din conștiința propriei sale inconsistențe, textualizarea apărându-i autoarei ca un proces problematic, posibil doar în cheia absurdului și a parodiei.

Plecând de la motivul călătoriei, care e totodată inițiatică și textuală, poemele RODICĂI DRAGHINCESCU vor surprinde, în secvențe de un realism îngroșat până la a dobândi accente halucinante, dacă nu chiar fantastice, imaginile unui infern al instinctualității, unde vitalitatea ia forme abjecte, frizând adesea burlescul teratologic: „BONSOIR PARDON AU REVOIR / care mă care răbdare / dacă n-avem săracii de noi nici maici / Le-au aruncatăle-a din helicopteriu după fătare / și uite ne-au crescut între genunchii altora chestiile noastre / degeaba / trenu ista dă degeaba prin 7 tuneluri deodată / că fabrica de dantelă tot a lu Mardare a rămas / și Puică d' aici își umflă burta cu sfoară / Bre Cioară ce-ți plimbi mațele ca la fanfară / ce dracu dom' le îi lasă pă unii la întâia / dacă le put picioarele și n-au nici bani / cerșesc arătându-și partea barbară" (*Domnu controloru eu nu mai pot*). Textele autoarei nu rămân însă cantonate în această zonă a „marginii" privite cu ochiul flămând de abject al promoției sale, ci se transformă în ceremonii textuale, devin alegorii pline de truculență ale „punerii în text", iar actul scriptural își dezvăluie acum caracterul de supliciu absurd, în care patosul autonimicirii se amestecă, printr-o dozare atentă a efectelor, cu caraghioslâcul macabru. O anume „pasiune a arătării" îi conferă acum poemului aspectul unei comedii jucate de măști ce reprezintă figurări ale textului, de siluete acoperite de tatuaje sau de oameni „vărgați" care imită simbolic fizionomia paginii scrise. Iar viziunea veristă va ascunde un textualism obosit, disimulând, sub abundența de machiaje și gesturi burlești, sentimentul propriei sale lipse de consistență. Căci nihilismul poetei își are sursele mai profunde într-un fel de minus-vitalitate ce afectează mecanismul punerilor în pagină și care, pentru a fi stimulată, are în permanență nevoie de excesiv. Conferindu-i spațiului scriptural caracterul vidului absolut unde se agită siluete spectrale de o totală evanescență, Rodica Draghincescu face astfel din actul poetic echivalentul

unei morți triviale care vine prin sufocare, provocând contorsiuni ale textului ce înregistrează, cu sensibilitatea unui seismograf, toate simptomele agoniei. Frisonul thanatic capătă însă în asemenea compoziții o notă de senzualitate abjectă, mișcările vitalității intrate în disoluție mimează un ceremonial erotic grotesc care evocă încleștarea scriptorului cu textul. Convertindu-se într-o copulație derizorie, pe jumătate nepătincioasă, agonia împrumută acum aparențele vieții și se exteriorizează într-o pulsiune de instinctualitate insană: „AVEA O CLAVICULĂ RUPTĂ / UN GÂT NEDEFINIT / OCHII MARI DE INSECTĂ NOCTURNĂ / I-AM ARĂTAT UNGHIILE ALB-STRĂVEZII / ȘTIAM CĂ ARE UNDEVA PE CORP / UN GRAFISM INESTETIC (...) IATĂ LOCUL / A ZIS / ȘI-A ÎMPLÂNTAT ÎN MINE O CRUCE DE PIN / CU PIETRE MIROSITOARE ROTUNDE / ELE ÎNSELE CRUCIFICATE / AIDOMA MOTIVELOR FOLCLORICE MĂRUNTE" (*Indiferența și imaginația*). De aceea, „bărbații frumoși" ce inundă poemele Rodicăi Draghincescu sunt proiecțiile unei dorințe care nu țintește planul erotic, ci anihilarea în text; contactul cu acești cavaleri ai apocalipsului scriptural duce la anularea volumelor, la trecerea în universul bidimensional, lipsit de adâncime, al filelor scrise. Iar obsesia pe care o transcriu asemenea texte nu e sexuală, ci textuală, ea se transformă într-un mit al virilității devoratoare, echivalent al „morții în text", care nu va conduce însă niciodată la „eliberarea" finală. Mesager psihopomp, bărbatul prezidează, în ipostaza divinității care și-a pierdut aura de sacralitate, reveriile textualiste ale autoarei sau capătă dimensiunile thanatosului personificat ce străjuiește poarta intrării în text, solidar cu o întreagă simbolistică a vidului și a morții prin sufocare: „Bărbat la nici treizeci de ani / în pulovăr gri-alb / fuma o țigară de seară / un trabuc din coli ministeriale / pe care copiii din strada Cârlova au desenat / purceluși mâncați de caracatițe / (...) expirase tot și nu mai voia să-și umfle plămânii" (*Un trabuc din coli ministeriale*)

Configurându-se așadar într-o mitologie a textului, căreia autoarea îi împrumută mișcarea unor ciné-poeme ce nu ocolesc amănuntul brutal, câteodată chiar trivial, poemele Rodicăi Draghincescu stau sub semnul parodiei ostentative și exhibiționiste. Această voluptate a exhibărilor (pe care o vom întâlni și la poetele promoției 2000) își găsește justificarea în utopia unei sincerități absolute, ce ar transforma pagina scrisă în psihograma mișcărilor tenebroase ale inconștientului sau în transcrierea perfect fidelă a pulsiunilor viscerale. O asemenea sinceritate totală sfârșește însă prin a deveni „impudoare" și a face problematică ideea de autenticitate, căci „confesiunile" autoarei dobândesc caracterul spectacular al unor „puneri în scenă",

conduse cu o remarcabilă știință a grotescului și a schimonoselii: „singurătatea mea și-a aruncat chiloții în stradă / ne-am hotărât să purtăm totul direct / istoria mișcării și gloria ei vor fi toastate pe larg / rememorate între prima bancă din parcul militar / și prima bancă din tribunal / la mijloc o sfoară cu chiloței negru regal" (*Privirea nu prinde chiar tot*). Pe parcursul unor asemenea pantomime burlești, accentul e pus pe mimarea dezgolirilor și a actului autoucigaș, între care există de altfel un perfect izomorfism, de vreme ce (arăta Marin Mincu) nuditatea totală constituie condiția prealabilă a „morții în text". Eul scripturant împrumută acum ipostaza unei Karenine grotești, trecute prin operația nimicitoare a textualizării, care interpretează, cu mișcări de stripteuză sau de dansatoare de circ, șarja ceremoniei sinucigașe a producției textuale, evocată de simbolistica „lineară" a căii ferate, care e aici „șir grafic": „Mă întind pe calea ferată / CE LUNG ȚI-A CRESCUT PĂRUL / ÎMI SPUNE BĂRBATUL PRIN TELEFON / APOI MULT MAI ÎNCET / EȘTI ÎN PUSTIE / TRAVERSELE S-AU TERMINAT IAR / ROCHIA DIN UȘA LOCOMOTIVEI / NU TE-A FĂCUT NICIODATĂ MAI TÂNĂRĂ / CE LUNG ȚI-A CRESCUT PĂRUL" (*Ce lung ți-a crescut părul*). Textualizarea va căpăta acum dimensiunile unei „alchimii negative", al cărei produs este „sperietoarea frigidă", replica în registru caricatural a „figurilor feminine ale poeziei", dar și reprezentare a morții. În acest context, imaginea sângelui se concretizează mai cu seamă în simbolismul „petei" (care sugerează mecanica transformărilor textuale) și apare ca rezultat al unei compresiuni superlative, ce produce hemoragii, provocând totodată încastrarea scriptorului în bidimensionalitatea universului scris, transformarea lui într-un „obiect de lux ascuțit pe ambele fețe", care e totodată calamus și falus. „Moartea în text" metamorfozându-se astfel într-o virilizare burlescă a ego-ului care se integrează în ierarhia falocratică a papirosferei și dobândește însemnele unei suveranități derizorii: „Am fugit o noapte întreagă / primăvara rudele sacrifică iezi blânzi / mă întind pe linia ferată / când mă voi ridica / voi fi fericită precum / un obiect de lux ascuțit pe ambele părți / (...) prin sângele meu oameni cu șepci / de la Fundația Fotografia Vie / au adus în mărfare vapoare și bărci / să aștepte refluxul / ATÂTA SÂNGE" (*Taior XL ecosez*). Cu atât mai mult cu cât ea se înscrie în ordinea fantomatica a spațiului textual, populat de siluete asexuate, căci exhibiționismul profesat de actantul acestor poetizări nu duce decât la revelația vacuității, concretizată în lipsa de sex. Iar rochia nu mai este aici decât un travesti scriptural, care disimulează nihilitatea, o nihilitate ce îmbracă în textele Rodicăi Draghincescu aspectul figurilor feminine

ce execută baletul sinistru al suicidului, care e, în același timp, acuplare, de vreme ce trenul reprezintă acum imaginea caricaturală a megavirilității: „Mă întind pe linia ferată / țip ascuțit à la mode de chez nous / în partea de sus a cerului bate vântul / rochia mea funcționează ca un apartament / din care au plecat stăpânii / iar hoții beau coniac / înainte de a fura / din pricina lunii în cer sentimentul că / e un cal troian / apoi cu o mișcare bruscă / mă ridic până la jumătate / femeia din mine își aruncă baticul în bălării / SĂ-ȚI DAU REȚETA PREFERATĂ / MAI ÎNTÂI TREBUIE SĂ STAI ÎNTR-O POZIȚIE SACRĂ / SÂNGELE TĂU ARE UN ASPECT EXTREM DE PLĂCUT / E TENTANT PENTRU TINERII FOTOGRAFI" (*Poziție sacră*). Repetarea la infinit a aceluiași spectacol, transformarea dezgolirii sinucigașe într-o mișcare perfect stereotipă, conduce însă la convertirea sincerității totale, pe care o revendică autoarea, în obiectul deriziunii și al caricării. Căci o atare sinceritate nu este posibilă decât cu prețul nimicirii de sine, iar dezideratul autenticității nu-si găsește, paradoxal, satisfacția decât prin intermediul farsei enorme, dezvăluind precaritatea ontologica a subiectului liric, care există doar în măsura în care își exhibă propria nihilitate. Ceea ce accentuează încă o dată, dacă mai era nevoie, dimensiunea tragică a histrionismului din poemele Rodicăi Draghincescu, care propun ipostaza insolită a bufonului feminin, antrenat în mișcarea apocaliptică a nimiciri și autonimicirii prin râs.

Vizionarii și himeriștii

PAUL DAIAN, IONEL CIUPUREANU, RUXANDRA CESEREANU, VASILE BAGHIU

În viziunea lui PAUL DAIAN (unul dintre acei poeți români de excepție, care, la fel ca Bacovia sau ca Mazilescu, a coborât până în ultimele bolgii ale infernului), actul poetic apare ca o acțiune sortită eșecului permanent, e un travaliu sisific născut din stări învecinate cu nebunia, din trăiri schizoide „de unică folosință", cu neputință de tradus în „cuvintele tribului": „am ascuns masca în mobila neagră și / bărbatul / întinde pe pereții de var melancolia: / ratat mutilat de frigul iernii; zidul / animalului / instinctul ca o faptă; destinul / lucrurilor / bolnave; // Să cânt un cântec de slavă absenței / și eșecului (...) / trecătorii grăbiți se dau / la o parte / trece poetul câtorva cuvinte «pacient și / agent tragic»„. Activitate „subterană", poate chiar clandestină,

ea se situează sub tutela „soarelui negru", asociindu-se în general cu aspectele negative ale solarității: „Ca și cum seara, de-a lungul apei / ne-am / spune totul de la-nceput // întotdeauna pe malul celălalt, îți / spuneam: fără tine îmi pierd mâinile în zona / uscată // iar tu te lupți cu cuvintele mele / sub un soare devorat de insecte". „Întunecat", „devorat" sau „ars" – soarele va reprezenta în imaginarul poetului o sursă de anxietate, e legat de pericolul „morții în foc" și se identifică, în cele din urmă, cu neantul însuși, a cărui omniprezență provoacă teroare, dar și fascinație; el poate să apară intempestiv din interiorul cuvântului și atunci capătă fizionomia „literelor stimfalizate" (asemănătoare oglinzilor de apă întunecate despre care vorbea Bachelard), evocă „chemarea la moarte" a textului și dimensiunile „(sin)ucigașe" ale actului scriptural: „să ridici înnoptarea la rangul de / soare de fier / al poeților și să întorci spre tine / cele / mai rafinate arme ale distrugerii, / iată ce / mi-am spus într-o seară când hainele / negre frumos / aranjate pe scaun păreau o grădină / în care / un străin cânta vechi cântece despre / libertate: / din celula albă în rezerva spitalului / printre cuvinte matematice / la marginea orașului doi tineri / păzesc o turmă / de porci iar eu îmi caut tatăl care / să mă poată / distruge: deschid ușa spre interiorul / cuvântului / și nimic nu mă poate opri să nu mă / arunc". Așa cum se poate vedea, tatăl devine în acest context un pachet amenințător de energii destructive, e agentul exterminării potențiale, după cum, cu un alt prilej, Dumnezeu însuși va fi invocat sub aspectul Zguduitorului, ale cărui acțiuni pârjolesc cortexul, corelându-se cu pulsiunile maladive ale schizofreniei: „cred în tine, Zguduitorule, îți simt / mirosul înflorind fruntea. dincolo / de tine sunt singur. / schizofrenia pulsează. bis 77 / plus / 4. crede-mă". Aici, e vorba, firește, de angoasa provocată de „vocea paternă" a supra-eului, percepută ca o instanță ostilă, de amenințarea castrării simbolice care planează peste jocul (defel inocent) al subiectului liric cu apele „maternale" și tulburi ale inconștientului, a căror tălăzuire haotică generează stările de delir și „viziunile schizo", pe care Paul Daian se pricepe ca nimeni altul să le ridice la cotele poeziei: „și ce dacă transgresez un nou metal / obiectele ondulează liniștit și / credincios. / un drog, o mai adâncă forță, nu yoga, o altă lege. nămol / moale. vin zilnic și cercetez punctul / luminos, sânge relativ un tub de / sticlă oglindit în armă. Râzi, canalie, / râzi, frate, tatăl este mort, credința / o izbește pe mama de pereții criptei". Transpuse în registrul psihismului, imaginile solarității ostile reprezintă, firește, o figurare a cugetului bolnav și a creierului care emite urlete dezarticulate („...vine / lumina și spulberă păsările. atingeri / albe

de creier și creierul urlă ca / fiara"), în timp ce poemele par a se constitui din substanță nervoasă carbonizată. Actul poetic se metamorfozează acum într-un sortilegiu demonic, legat de puterile „sunetului negru" care are proprietăți corosive, preface totul în scrum și funingine, astfel încât producția scripturală ia forma cremațiunii apocaliptice, în timp ce autorul acesteia împrumută ceva din identitatea îngerului exterminator: „crematoriul peretelui alb emite / instaurarea / sunetului negru printre cuvinte / (...) înstrăinații privesc incendiul / experiența cu mâinile a crimei / soare de nămol / semnal lângă semnal / sunet negru / mormântul metafizic / arde gratiile / presiunea sângelui / dizolvă culoarea ochilor / tăiați de varul subțire / ușa în cămașă de forță / se deschide golul / părul de sticlă se prăbușește / lucrurile se retrag în groază / TRECE CRIMINALUL" Violența ia naștere aici dintr-un exces de vitalitate, căci dezagregarea rațiunii coexistă cu viața paroxistică a somaticului, pe care chimia secretă a neuronilor ulcerați o transformă într-un torent de pulsiuni puse în slujba neantului: „dimineața Arde. sânge de călugăr în / spatele Stelei. Sânge / tăiat monoton ca un plămân întins pe / Cruce. VII DIN MOARTE / cu Fața la Fața Cuvântului. siringa / pulsează de propriu-i / Sens, cât mai repede omoară-te, cât / mai repede, se vestește / Timpul, omoară-te, ești prea viu, / prea cosmic. OMOARĂ-TE. iod / înghețat. Abstractul Metafizic peste / Metafizică. / între literele Cuvântului stă / CUVÂNTUL / în orga de Var – lepra Atenției" (*Se vestește timpul*). Teroarea de gol se manifestă simultan cu o senzație apăsătoare de claustrare, cu sentimentul imersiunii într-o substanță gelatinoasă care evocă materia cerebrală, pentru a căpăta, în cele din urmă, consistența varului (la a cărui imagine Paul Daian va reveni obsesiv) și culoarea albului „vampiric" care absoarbe umorile vitale ca un burete: „ușa se retrage, fereastra se retrage / pereții se închid. cicatricile se / desprind și dispar. lumina rece este / singurul contact material. prezența / înainte-mergătoare. un șoc de tăcere / realitatea redusă la obiectele și / obsesiile din acest spațiu ce se / topesc încet, delirant. liniștea, / scrisul, câmpul luminii sunt o gela- / tină semilichidă ce acoperă podeaua, / umezește pereții. camera de un alb / ermetic intră în rezonanță cerebrală, / gelatina îmi arde picioarele, la su- / prafața ei vene de transparență, / resturi calcinate de negru, cuvinte / și puncte metalice. în timp ce albul / tavanului devine sângeriu, gelatina / se colorează în gri, apoi în negru, apoi în alb, o pastă de VAR" (*Se vestește timpul*). „Pasta de var" reprezintă în imaginarul acestei lirici o substanță prin excelență malefică, e varul „nestins" înzestrat cu puteri corosive similare cu cele ale „sunetului negru", el evocă proprietățile „vampirice" ale hârtiei care

captează, în porozitatea ei, toate pulsiunile substanței somatice, transformându-le în „text", adică într-un depozit de materii reziduale, de scrumuri și de cenuși. Cerneala, la rândul ei, apare în acest context ca o metaforă a sângelui infestat cu toxine, devine „cianură" în timp ce actul textual va fi analogul „morții de viu" – trecut în substanța „thanatizată" a semnului scris, personajul liric se metamorfozează acum într-un semi-cadavru condamnat la o agonie perpetuă: „Tăcerea se / substituie Cuvântului, abisul instinctului / este o Stea. gravitația / îmi arde sângele. monolog / rece plin de cuvinte. am depășit / limitele. cuvântul Moarte mi-a / înlocuit pielea, și așa arsă de var. / mă târăsc în mine, în gol, în Neant". Tehnica întrebuințată în aceste poeme de Paul Daian este aceea a „delirului controlat" care folosește drept principal instrument rupturile, fie semantice – rezultate din alăturările cu totul insolite de termeni, fie sintactice – legate de o admirabilă știință de a „tăia" versul, ajungându-se astfel la o aparentă „incoerență" a textului care traduce perfect incoerența vieții interioare și ridică manifestările maladive ale psihismului la poezie.

Această tehnică, înrudită până la un punct cu dicteurile suprarealiștilor, va fi abandonată însă în *Poeme sororale*, unde se poate remarca, dimpotrivă efortul către comprimarea trăirii în cuvinte puține, iar construcția devine mai riguroasă, dar și mai „vizibilă". Poetul încearcă să se reinventeze, iar poezia capătă acum ceva din virtuțile unui sedativ, devine rigoare, precizie, tentativă de a depăși pulsiunile paroxistice ale somaticului și, în ultimă instanță, exercițiu de armonie: „precizia este maximă / spre mirarea ta / nu pot fi familiar / cu sângele tău // spațiul revine / orga cântă" (*A șaptea zi străină*). Spațiul se deschide, la rândul său, dispare imaginea obsesivă a pereților și a varului, apar câmpul și cerul, sunt notate momente de liniște, de tandrețe și chiar de extaz: „Astăzi ne-am atins mâinile / fum prin postavul de păr de femeie / dar mai presus de toate / astăzi ne-am atins mâinile // aceasta este expresia / care rămâne după ridicarea / ultimului cuvânt // nimic despre oraș / la marginea lui / ochii animalului ating / cerul" (*A treizeci și noua zi străină*). Femeia e aici tandră, maternă și protectoare, mai mult soră de caritate decât iubită, apropierile n-au nimic din încărcătura calorică a sexului inflamat: „ce poate fi la limita luminii / și dincolo de tăcere / mă gândeam la casa pe care / ai construit-o cu mâinile tale // întoarcerea străină a băiatului / ne unește tâmplele" (*A optsprezecea zi străină*). Iar dragostea stă sub semnul „bucuriei severe", căpătând ceva din rigoarea unui exercițiu spiritual sau a unei asceze: „locul tău ar putea fi / stranietatea / sau chiar obsesia unei

adânci simetrii / dacă ai întinde încet mâna // mergem unul spre celălalt / cu o bucurie severă" (*A patruzecea zi străină*). Cu toate acestea, lumea „sororalului" nu este atât de senină cum pare la prima vedere, ea se găsește într-un echilibru pasager și fragil, peste care planează spectrul „nopții nimicitoare": „Pierdere a identității / și a spațiului / cum numai drumul spre casă / se pierde în mers // printre cuvintele dimineții / aștept seara, noaptea nimicitoare" (*A treizeci și șasea zi străină*). Femeia poate suferi, la rândul ei, metamorfoze pline de stranietate, transformându-se într-o mască terifică („scriai coloane cu cifre / medicul ne iubea pe amândoi / mâncam la birt și afară ploua / Când te-am văzut mimând un RÂNJET") sau într-o masă de agresivitate („Vii încet și sigur / cu animalul de pradă / și prada este chiar în mâna ta"), astfel încât „exorcismul" pe care și l-a propus Paul Daian în *Poemele sororale* rămâne unul incomplet și nedesăvârșit.

Spirit dinamic, incapabil să se cantoneze într-o unică formulă poetică, poetul va merge ulterior spre o „epicizare" a discursului, cultivând autobiograficul fabulos (*Johann*) sau autoportretele în registru hiperbolic, în care descoperim fizionomia marginalului sublim și eroic, prezent și în poezia lui Ioan Es. Pop: „...vreau să fiu uneori / dar până la capăt / deținutul eliberat din penitenciar / (...) pentru mine a fi bărbat / înseamnă a fi un tigru viril / într-o cușcă ce nu se vede / decât din interior / (...) dacă aș simți / o cât de mică distanță între / viață și poezie aș renunța / la cea din urmă ca la banii / pe care îi dau cerșetorului / de pe treptele catedralei" (*Scrisoare deschisă*). De aceeași retorică a excesivului țin și genealogiile fantaste, în care accentul cade pe detaliul sanguinar, portretele unde cruzimea și candoarea se amestecă în proporții bine dozate: „Tatăl meu era măcelar și nu avea niciodată / uniforma lui albă, murdară de sânge, era / printre ultimii profesioniști ai generației sale și / a învățat meserie / la cluj în timpul războiului de la tatăl lui care / a fost cel mai mare măcelar al tuturor timpurilor / tatăl meu era înalt, solid, blond, cu ochii verzi / și omora un bou din două lovituri de baros / a sacrificat 16 444 de vite, 29 566 de porci / 1871 de capre, 9004 oi și nici un miel. / i se mai spunea Vasile Teologul. / nu suporta vinul roșu și nici să taie / pâinea cu cuțitul, o rupea cu mâinile". Erosul tandru, acompaniat de gesturi hieratice, se sexualizează, capătă chiar o anumită încărcătură de violență, iar femeia își pierde atributele sororale, devine o masă tenebroasă de libido, o epifanie a animalității colcăitoare: „aș putea spune că sângele tău este provocator / aș putea spune că sub tencuială cerul / te poate distruge / ca pe o boabă de orez / dacă sub mine animalele sălbăticite / nu și-ar întinde / ura de

blană electrizată // (...) nu pot trăi fără coapsele tale, / cele pentru care mi-aș tăia mâinile ca să vezi / că sunt o lichea / șobolanco / în rest află despre mine că sunt bine și sănătos". Privirea ei dobândește acum proprietățile corosive ale varului nestins, e sursa unui incendiu potențial, o întruchipare a „focului sexual" legat de reprezentările „feminității cumplite": „când moartea îți povestește / despre copilăria mea / pielea discretă a cuvintelor / ca o lumânare aprinsă / în umbra ochilor tăi dispare. / fii atentă, în casa noastră / ninge, zăpadă cu miros de sânge rece / atinge mâna tatălui / privirea ta îmi arde sexul". Discursul poetic alunecă astfel spre mitic și arhetipal, iar poemele încep să aibă aerul unor „puneri în scenă", se compun dintr-o succesiune de gesturi solemne, aproape ritualice, expresia devine „coregrafică", iar actantul liric, care a pierdut uzul comunicării verbale, e redus la dimensiunile unui mim: „Revolta lui Johann s-a petrecut într-o seară / nu a mâncat nimic patruzeci de zile / a băut numai vin negru / iar în ultima zi nu a băut nimic / s-a dezbrăcat, și-a pus hainele / pe spătarul scaunului / după ce le-a împăturit / și-a uns ochii cu var stins / a înaintat cu spatele spre ușă / sub cerul fără stele al dimineții / nu mai avea cuvinte". Johann, reprezintă, în această ordine de idei, o proiecție narcisiacă, un „dublu mitic" ale cărui trăsături cristice ridică „drama profană" la coeficienții „istoriei sacre": Tu ești mielul / care mănâncă pești / Johann, cu pălăria / ta cea neagră distrugi / orașul seara, demult / când ciupercile uscate / și câțiva pfenningi / săturau un cerșetor / și familia lui // tu ești obiectul de preț / al acestui regat / mort, Johann, mort. // crezi tu, că ora aceasta / a limbii te poate / face să te ascunzi / de tatăl tău / mort, Johann, mort. // tu ești mielul / și în viscerele lui / stă o cruce cât o boabă de orez". Se configurează astfel premisele unei drame a dedublării, iar balansul permanent între realitatea și idealitatea eului sfârșește prin a genera sentimentul înstrăinării: „Voi scrie despre tine / și te voi refuza / așa cum nebunul / refuză drogul / voi scrie despre tine / seara când durerea / lucește ca o lamă / de cuțit scos din teacă // voi scrie despre tine / și lumina de apă / îți curge din gură / ca dintr-o mână umedă // Voi scrie despre tine (o scrisoare în care / autistul sunt chiar eu // mi-am împodobit casa / cu lucruri de fier / iubitul meu Johann". De această criză a dedublării poetul nu se poate elibera decât prin (de)scrierea ei, căci „a descrie" (știm de la Marin Mincu) reprezintă în plan simbolic sinonimul perfect lui „a ucide", astfel încât construcția dublului mitic prin mijloacele producției scripturale nu are alt scop decât uciderea lui. Iar scrierea își dezvăluie și de data aceasta dimensiunile „deicide" despre care vorbea Derrida; textualizarea capătă

acum dimensiunile unui ritual de sacrificiu și, scriindu-l pe Johann, Paul Daian îl hărăzește de fapt, unei a doua crucificări. Acțiune mult mai puțin malignă decât s-ar părea la prima vedere, căci personajul textual nu este aici doar un simulacru cristic, ci și o figurare a răului interior, a cancerului psihic pe care, în cazul lui Paul Daian, doar scrisul și poezia pot să-l neutralizeze într-o oarecare măsură. Poetul (de)scrie boala pentru a o ucide, aceasta este dimensiunea virilă, eroică, pe care autorul *Poemelor sororale* o implică în actul poetizării, iar lirica lui rămâne, cel puțin din acest punct de vedere, cu adevărat exemplară.

Ciudat de puțin se vorbește și s-a vorbit despre poezia lui IONEL CIUPUREANU, figură destul de aparte în peisajul atât de pestriț al literaturii române de astăzi. Și totuși, acest autor, care face parte din categoria poeților „fără generație" și a franctirorilor singuratici, mai preocupați de poezie decât de succes, străini de culisele unde se fac și desfac gloriile literare, urmându-și, indiferenți la glasul criticii de întâmpinare, destinul astral, reprezintă o voce poetică de neignorat, o voce poetică pe cât de puternică, pe atât de originală.

În mai vechile sale *Cântece de putreziciune*, Ciupureanu era un poet al duhorilor cosmice și al protoplasmelor colcăitoare, al țesutului bolnav și al sufletului atins de cangrenă, cu cruzimi paroxistice și imagini construite în maniera ecorșeului sângeros, actul poetic desfășurându-se, în textele sale, după mecanica unui supliciu grotesc, pe al cărui parcurs sunt consumate pulsiuni tenebroase de agresivitate, dar mai ales de autoagresivitate. Plecând de aici, poetul reușea să construiască atunci o mitologie a fiziologicului, cu rădăcini mai îndepărtate în Dylan Thomas sau Cezar Ivănescu, în timp ce discursul său, marcat de clivaje semantice, cu segmente de vorbire dezarticulată între care se năștea tensiuni de o mare intensitate, amintea oarecum de poemele „schizo" ale lui Paul Daian. Dinamitând orice principiu de coerență, atras de stările entropice ale limbajului, poetul posedă știința de a imprima cuvintelor un soi de „mișcare browniană", care face ca textul să funcționeze anarhic, desfășurarea discursului fiind în mod evident „centrifugă" și manifestându-se ca o „fugă a semnelor" ce anihilează orice posibilitate a acestora de a semnifica. O asemenea destrucție programatică a textului, ce se autoanihilează pe măsură ce se constituie, atrage după sine, firește, evocarea corpurilor tăioase sau ascuțite (dintele, gheara) care se convertesc, paradoxal, în instrumente ale verbalizării: „trupurile își imaginează o bucată de sânge / de care se agață / să zicem imaginația // mă sculam și adormeam / chiar oamenii erau mai

nervoși // sub pătura de care / chiar fluviile se descompun // să zicem mi-e frică / de ghearele cu care vorbesc" (*Să zicem*). Reveriile eschatologice se vor asocia, în asemenea poeme, cu schema motrică a devorării, regresiunea spre stările nebuloase ale materiei primordiale realizându-se aici prin actul „cosmofagiei", care sugerează nimicirea lumii prin acțiunea cuvântului devorator, ce desface lucrurile în particulele lor elementare. Dar și al „autofagiei", evocând un subiect liric ce se anihilează prin propriul său discurs, ceea ce echivalează cu „devorarea centrului" și cu instituirea lumii doar ca margine și circumferință: „o ronțăise / scoase câteva cartoane din gură / cu degete mici și groase (...) / își goli sângele cu precizie / se întoarse la câteva grade de axa longitudinală / își propti omoplatul în falanga / dreaptă de lângă / sternul cu dungi groase și / cu destul noroc / se aplecă peste dobitocul din lojă / limba lui mușca să tacă" (*Între fălci*). Prezențele angelice care populează acest univers al dejecțiilor ființiale, unde segmentele anatomice dezarticulate devin metafore figurând puterea decreativă a cuvântului și a scriiturii, vor fi prin urmare niște „îngeri ai morții", dar și proiecțiile „instanței textuale" ce tutelează mișcarea nimicitoare a semnelor: „Oare te-am așteptat îngere / să văd înăuntru-mi // Iată-ne în spatele scufundate / cu farmecu-ți pân-la durere // picura din cenușă / câte-un pitic în vârful degetelor // dar veseli nu îndrăznirăm / un foc la câțiva pași // din slugile acestei lumi pierdute // și nici destul nu vom râde / căci m-am târât-nainte // la braț cu viermele / pe mici valuri din pricina lui // și-l băteam în cuie // născoceam acel scrum asemenea ție / dintr-o mănușă golită sub oase" (*Asemenea ție*). O mișcare care transformă totul în dâre și pete și instituie un imperiu al prafului și al pulberii de cărbune care evocă metonimic grafitul și, prin extensie, instrumentele de inscripționat: „mi-e lene să plâng și / mi-e greață unde putrezesc // muribunzii scuipă praf și cărbune / pe buzele lui // Mirosuri de crin când respir / în aerul pentru duhuri // unde-am murit" (*Când respir*). „Lichefierea" e în acest context nu doar unul din semnele timpului crepuscular al apocalipsei, legat de „marea disoluție" și de căderea într-o materialitate amorfă, ci și o „trecere în cerneală" care trimite cu gândul la punerea lumii în text – act prin excelență decreativ: „Curgeau oase din / femeia cu gesturi lichide // curgeau oasele cumva din ceva / pe străzile spre o nouă baltă / în norul de bale / atunci undeva cum să zic / cum se mai spune / cu vâslele îndreptate cum se zice / spre creierul meu / implorând niște coapse sub / zdrențele de piele / din ziduri care vomită / cum v-am spus mai înainte" (*Într-un jeg într-un duh*). Poemul va oscila în felul acesta între referențial și autoreferențial,

susținându-se mai cu seamă prin violența imaginilor de descompunere, care vorbesc despre o percepție în registru hiperbolic și de o senzitivitate în exces. Iar marile teme ale lui Ciupureanu sunt acum „geneza" și „stingerea" care reprezintă atât „stări cosmice", cât și „faze" ale actului textual sau „stări ale semnului", care tinde aici spre o opacitate superlativă. Astfel încât textele autorului vor să fie în cele din urmă rezultatul experierii unui „nou alfabet" – care se corelează cu aspectele scrise ale putridului și cu tentativa operatorului de limbaj de a inscripționa descompunerea, fetidul, pestilențialul: „M-am abandonat de cealaltă parte / înăuntru și-n afară / sub zidurile lumii moarte / creaturi scoase din cutii / salutară presiunea mirosurilor // ici și acolo întreaga grădină pierea / noi continente se îngrămădeau / pe noile insule // într-un război de vise eliberate / pentru un nou alfabet / unde putrezisem demult" (*Presiunea mirosurilor*). Aceste „cântece de putreziciune" vor vehicula prin urmare cu o întreagă simbolistică a „bâltirilor" și a lichidității mâloase care figurează cerneala „coruptă", lichid ce erodează lucrurile, purtând însă, în același timp, germenii unei scrieri „ilizibile", care se contorsionează în poemele lui Ionel Ciupureanu asemenea unui anelid uriaș sau capătă moliciunea insană a cadavericului: „Ați putrezit fără să muriți dintr-o dată / cum zicea acela rămase un gest // vino aproape nu știu de ce / o să mor când va veni vremea // patul acesta are viermii din mine / visând ceva / aș fi putut să cobor / ea crește în adâncime / între buzele mele asta-i vârsta care binecuvântează / poți să aștepți câinele meu / pentru dans / șolduri vâscoase din când în când / și pulberea zdrențuită puțin / ca să te rog" (*Când va veni*).

De la această lirică a materiei animate, prinse între „pulsiunea de viață" și „pulsiunea de moarte", unde misterul descompunerii se convertea finalmente într-o „laudă" a vieții și a inepuizabilei sale capacități de a genera forme noi, Ionel Ciupureanu trece ulterior la o poezie care va aspira, dimpotrivă, să se emancipeze de sub terorile fiziologicului, marcată de războiul simbolic dintre lumină și sânge. Elaborarea textului poetic, care implică substituirea corpului de carne printr-un corp de cuvinte, devine acum o tentativă de a rupe lanțurile de ADN și de a ieși din mișcarea proceselor metabolice, iar poetul va celebra de data aceasta „a doua naștere", nașterea (la fel de traumatizantă ca și cea naturală) din matricea semnului, plăsmuirea corpului textual care are loc simultan cu anihilarea ființei de carne: „evaporând rezervele din rană / năsteam trupul din care mă rog // o tăietură prin blocuri pentru instincte / și-apoi lichidul cu-o pâine de cârpe // (...)ceva există am spus / nu era // astupam crăpătura din care ieșisem / altul îmi zise nu vreau să plec nu

vine nimeni // scurgeri de oameni / și halucinații din mama // aș plânge că te-am rugat să mori / vine lumina mă-ndop sângele din lumină" (*vine lumina*). E lesne de observat că, la nivelul expresiei, nașterea din cuvânt coincide cu o insolitare superlativă a rostirii poetice, atingându-se acel limbaj „de unică folosință" care constituie semnul conversiunii totale a „scriiturii în viață și a vieții în scriitură" (cum ar spune Marin Mincu) și totodată (în termenii aceluiași critic) al elaborării depline a eului, anihilându-se astfel orice distanță între vocea „inumană" a textului și vocea ființei care (se) scrie. Iar din acest moment, poemele lui Ionel Ciupureanu lasă impresia unor mase de lavă pietrificată în care dejecțiile inconștientului capătă forme de o extremă stranietate, „cuvintele tribului" și-au pierdut toate sensurile uzuale, combinându-se după legile unei gramatici sui-generis, în aglutinări monstruoase, iar vorbirea e un spasm al organelor locutorii, în tentativa lor disperată de a articula indicibilul: „morții sunt câinii mei / și gurile mele caută viața lor // se vorbește pentru că trebuie / de ce-ai venit să-mi strici jucăriile // de-aș fi treaz aș încuraja nebunia / nu te apropia de ce m-ai chemat // vino și pleacă // cineva curge pentru altcineva". (*un vis*). Nu e câtuși de puțin vorba aici, cum ar lăsa să se creadă o lectură superficială, de o poetizare în virtutea hazardului, după rețetele programului de la Zürich, iar ceea ce la poeții avangardei „istorice" era un act ludic (așadar gratuit), devine la Ciupureanu un exercițiu de o gravitate superlativă, marcând (ca în versurile ultimului Bacovia) coliziunea dramatică a ființei textualizante cu limitele rostirii, iar în straniile sale configurații lingvistice e etalată (căci actul poetic ține esențialmente aici de o artă a etalării) tendința limbajului de a se autotranscende în direcția unui supralimbaj (poezia), dat mereu doar ca simplă virtualitate: „morții visează maxilare și dinți / sughițul în cutii pe tejghele // intrând sau ieșind / mă legănau pentru a nu putrezi // își dădeau seama dacă vomam / nu refuzau nimic pentru a nu pierde nimic // mă-mpiedicam de umbrele lor / trecuse lumina și cotrobăiau // deasupra ochiului fusese pământ / mai departe n-au fost niciodată / aceasta-i fanfara și nu se mai știe / le-am arătat altceva au tăcut" (*fața de masă*). Drama e generată acum de faptul că în interiorul limbajului (așa cum intuia pe vremuri Daniel Turcea) funcționează legile entropiei, rostirea „caldă" se convertește în cenușă și pulbere cosmică, iar aglutinările de cuvinte devin aproape instantaneu „cadavre lingvistice": „Mi-e frică / să scriu frică // Peștii-s mai mari decât apa / am spus mi-e frică // Iarba e moale și / morții acoperiți e cuvinte // cumpără-mi oasele nu mă vinde zadarnic / leagă un trup de halucinațiile mele // morții nu văd nu aud" (*ce mai*

faci). Cuvântul e perceput așadar ca un instrument al „pulsiunii de moarte", discursul se demonizează, iar textul devine infern: „apoi am făcut un infern și am stat în infern / v-am lăsat și v-am vindecat // dar nu sunteți vindecați / am țintuit demonii și au ieșit oameni / a fost doar moarte în locul acela cu moarte" (*mulți oameni veneau*). Finalmente, „mizeria cărnii" e înlocuită astfel prin „mizeria" (la fel de deconcertantă) a limbajului, de la putrefacția materiilor biologice se ajunge la starea de putrefacție a cuvântului, iar drama existențială se transformă într-o dramă a semnificării, pe care autorul reușește să o rostească (îndrăznesc să afirm asta) cu o dicție de mare poet.

Există în poezia de început a RUXANDREI CESEREANU un vizionarism nu fără accente lugubre, dacă nu de-a dreptul satanice, de vreme ce, pornind de la principiul rimbaldian al dereglării conștiente a tuturor simțurilor, poeta se lansează în ocultarea programatică a realului, în conversiunea acestuia într-un spațiu încărcat de energii negative. Viziunea se va întemeia, de aceea, pe o ingenioasă tehnică a colajelor, iar juxtapunerea elementelor foarte îndepărtate proiectează asupra poemelor un abur de stranietate, exprimând gustul pentru trăirile antagonice. În strânsă corelație cu caracterul disonant prin excelență al unei poetici situate în descendența dimensiunilor demoniace ale romantismului și postromantismului, autoarea vehiculează aici cu mitul paternității, iar valorificarea negativă a imaginii tatălui constituie unul din semnele emblematice ale stării de criză ce afectează o lume unde regnurile se amestecă și se suprapun. Terorizată de acest univers bântuit de apariții infernale și lipsit de orice principiu ordonator, vocea lirică își sondează latențele, trăiește experiența stării de increat, care se asociază cu imaginile chtonicului terifiant: „tată, prin sângele meu se zvârcolesc / Visele tale de împărat ucigaș / (...) Stau după paravan și îmi ascut unghiile / cu care zgâriu ușa celor vii / eu simt deja cum curge un sânge fără preț / Visele tale se prăbușesc / într-o abia întrezărită gură de canal / Unde-animalele așteaptă. / Iubirea îmi va putrezi mult timp / Pân-am să cad sub rădăcini. / Viața mea aleargă prin conductă" (*După paravan*). În absența perspectivei morale (căci simbolismul Tatălui este izomorf supra-eului freudian), poemele Ruxandrei Cesereanu vorbesc despre fascinația pe care o exercită materiile tenebroase ale inconștientului, solidare cu faimosul motiv al apei întunecate. De altfel, infernurile poetei sunt mai cu seamă acvatice. Avem de a face cu acel „complex de tristețe" (Durand) în care sunt imaginate „fluviile și bălțile infernale", iar teroarea de înec se leagă acum (la fel ca în unele exemple comentate de

Baudouin în *Analyse des rêves*) cu imaginile de mutilare sau, altfel spus, complexul Ofeliei este dublat aici de un complex al lui Osiris, legat de schema tăierii și evocând imaginea meselor de disecție, ca în poemul *Discuție*, care ilustrează motivul „luciferic" al morții lui Dumnezeu: „Marele Mort știe că lumea cade nevăzută pe dinăuntru / de unde carnea a lăsat loc gol pentru atingeri. / Masa de disecție îi strigă obosită / ridică-te și pleacă / căci mi-a greață de sângele tău ofilit! / Cuvintele i se strivesc în gură. / Iubita își face cuib între coaste. / Lângă ea un lac oval cu pești zburători. / Iubita își pune mărgele la gât. / El o sărută sfios pe umăr / în timp ce-noată sub luna despicată. / iubita levitează leneș / în carnea limpede a unui mort / La marginea imperiului". Aceluiași complex imagistic îi aparține evocarea păpușilor și a manechinelor, perspectiva mecanică aplicată asupra vitalului. Imaginea păpușii stricate sau mutilate este prezentă de altfel în coșmarurile de înec (precizează Baudouin) și ea poate fi regăsită și în contextul revărsărilor letheene din poemele Ruxandrei Cesereanu: „Spre morgă să-i văd pe cei proaspăt leneviți. / păpuși urâte, n-o să-ți fie milă / și noaptea nu îi vei visa, / au dinți și unghii, dar le lipsește lăcomia / (...) Târziu am aflat într-o conductă / șuvoi din lethe vărsându-se în râu / acolo unde s-au înecat în văzul lumii trei îngeri subțiratici" (*Tartarul*). Această asociație de motive, sugerând momentele prenatale ale existenței, va trimite înapoi spre mitul increatului, iar demonia se manifestă acum prin refuzul unei existențe plasate sub tutela amenințătoare a timpului. O asemenea cantonare în posibil are loc, firește, sub patronajul spiritului malefic care reprezintă (așa cum spunea undeva C. Noica) lipsa totală de eros și, prin aceasta, posibilul pur, a cărui expresie se regăsește în funcțiile disociative ale intelectului. De unde ocurența ipostazelor de „mireasă infernală" în poeme ce vorbesc despre aspirația comuniunii cu o ființă hibridă, ce cumulează atributele divinității celeste, dar și pe acelea ale duhului plutonician: „Trupul tău dospind în crisalidă un fiu de nălucă / Nu mori în cuvinte ci prins în obiectele mării / disecând sub lupă sferturi din sufletele marinarilor și ale femeilor veștede care-și așteaptă / uzurpând corăbiile dispărute / țiuind de goana șobolanilor cu mustăți violete. / Dar iată ai ajuns la țărm, călătoria a sfârșit / ca pogorârea-n ceață de pe cruce, / statuile oarbe din mare / și-au ridicat pleoapele uscate de sarea anilor / și policandrele s-au aprins / Iubitul meu din pământ, din foc sau din apă, trupul tău ca o palidă ușă / s-a deschis în gol" (*Înecatul*). Disoluția în substanța răului, care reprezintă aici o categorie mai curând ontologică decât morală, ar încheia astfel o aventură inițiatică, deoarece poezia Ruxandrei Cesereanu este una

de cunoaștere și, dacă este adevărat (așa cum susțin hermetiștii) că punctul de pornire al oricărei gnoze este coborârea în infern, circumscrierea polului negativ al existenței se constituie deja într-un prim și fatalmente imperfect act de cogniție. Dezvoltând până la ultimele lui consecințe, uneori în tonalități insolite, mitul poetului blestemat, autoarea a imprimat versului său un aer de spectacol baroc sau de procesiune medievală, cu un accentuat simț al mișcărilor expresive. Sentimentul damnațiunii e pus în scenă, jucat cu un patetism histrionic, cu exces de gesticulație și de recuzită, iar principala notă definitorie a acestor poeme pare să fie gustul pentru artificiu, dar mai cu seamă teatralitatea.

Promotor al himerismului, nutrit din experiența mai veche a oniriștilor și conceput ca o reacție polemică la adresa lipsei de orizont metafizic a liricii '80, VASILE BAGHIU este totuși mai degrabă un spirit în descendență bacoviană, ale cărui poeme propun imagini caricaturale ale omului agonic, situat la jumătatea distanței dintre viață și moarte, într-un discurs bogat în termeni științifici, care au darul de a sublinia la tot pasul caracterul mecanic al existenței și al limbajului. Poetul imaginează acum călătorii bizare prin ireal, având ca destinație ultimă moartea, adesea în tovărășia unor prezențe feminine misterioase, ce pot fi, în ultimă instanță, figurări antropomorfe ale poeziei: „Eram într-o fatală criză existențială, / C-un geamantan căzut din umăr și ochelarii sparți, / Neghiob supus vremelnicelor mode, / Legați între noi pe vecie eram, ca radius și ulna, / Ca o sulfamidă cu hemoglobina în methemoglobină, / Un șuvoi de eritropoetină / Pentru celula medulară primitivă și captivă, / În pragul libertății tropăind ca un popor suferind, / Oprimat și de cer uitat. / așa treceam prin timp, zâmbind, ținându-ne de mână, aerieni ca în Chagall. / Spre al morții bal triumfal" (*Amorul adiabatic*). Viziunile autorului sunt însă lipsite cu totul de irizările și efectele sugestive de lumină ale panoramelor dimoviene (de la care totuși se revendică), iar atmosfera e, mai curând, aceea a unui spectacol tern și grotesc, în care accentul e pus pe bufonada absurdă. Lumea pe care o evocă va fi, de aceea, una a urâtului existențial, unde omul apare redus la o corporalitate în suferință, ce acuză permanent o scădere dramatică a tonusului vital, mărturisindu-și la tot pasul lipsa de priză asupra realului și lipsa de apetit pentru viață, insensibil până și la catastrofele meteorologice care îl terorizaseră pe Bacovia: „Am sentimentul că trăiesc într-un film / Și nu-mi pot reveni, e o groapă. / Nici nu știu dacă plouă sau dacă ninge, / poate bântuie funigeii pe-afară / Însă durerea

surdă de sub coaste, în partea dreaptă / Îmi spune ceva precis. / (...) Nu-n suflet îmi aflu insatisfacții și-oprobii, / Ci-n splină și alveole, în măreața durere de-o clipă / A unui premolar efemer, / În ocheade furișe ce veșnic rămân dispărute. / Important e să poți suferi în liniște și tu, / Dacă dorești asta cu adevărat, și să te desprinzi / De pâcla mediocră a burgului natal. / Eu rămân și pot să spun / Că sunt sătul de toate și chiar mai rău, / Adică mor încetul cu încetul / Cu nervii întinși la maxim" (*Trăiesc într-un film*). Un vierme lăuntric devorează acum permanent țesuturile vitale, simptomele patologice survin într-o torențialitate terifică, spitalul și sanatoriul fac parte din decorul obișnuit al vieții de zi cu zi, dar moartea e mereu amânată, în timp ce starea firească a personajului liric va fi o convalescență suspectă, ce seamănă, ca o picătură de apă, cu agonia. Viața interioară este redusă la succesiune de senzații elementare, psihicul tine să fie substituit în permanență de fiziologic, iar poemele consemnează, ca niște fișe de observație, palpiturile unei vitalități problematice, asupra căreia băile de senzații *plein-air* acționează uneori ca niște euforizante: „Văd anii în urmă crescând, / Pe măsură ce înaintez și pe măsură ce tușesc obosit, / Și numai gestul de a privi pe fereastră, / Atât de tipic pentru cei ca mine, / Mă face din nou visător. / Aud camioanele trecând pe autostrada din spate, pe când / Trenul șuieră undeva mai la vale, pe malul apei, / Iar ciripitul copiilor e un cântec ce-mi săgeată inima. / (...) Ieri, pe când începuse să plouă, / Am ieșit și am traversat repede parcul fără umbrelă și pelerină, / Și-am stat printre mesteceni, așa, numai / Ca să pot să-mi amintesc după aceea / Multă vreme de asta" (*Convalescență*). Spațiile carcerale și locurile de recluziune, spre care subiectul liric e purtat printr-o mișcare de repliere ce trădează oroarea de contactul violent cu realul, ce pare a păcătui printr-un exces de vitalitate, coexistă în aceste poeme cu „golul de timp", cu senzația claustrării într-un soi de „imperfect etern" situat undeva între trecut și viitor, făcând cu neputință de conceput orice tentativă de evaziune și reducând existența la o succesiune de automatisme, iar omul la dimensiunile unui manechin: „Acum nici nu-ndrăznesc să mă gândesc la viitorul acela / Pe care-l înșelam cu discuții banale, / Privind mai mult în urmă, peste umăr, / Căutând prin buzunare o cheie / Sau poate câteva monezi pentru un telefon / Deși cred că ai plecat fără să scrii vreun număr, / Și n-am ce face. / M-aș fi stins bucuros în noroi. / Că nu-i altceva tot ce trăim de-o vreme, / O clisă murdară, / Un nerușinat discurs plin de aplomb, / Adio muzici, / Și sărutaturi și oftaturi, / Dar nu vreau să spun că-mi pare rău, / Ci bine, numai bine" (*M-aș fi stins în noroi*). Poetul are o reală conștiință a năruirii

apocaliptice, concepe, în tonalități de pictură barocă, „triumfuri ale morții", evocând o umanitate intoxicată cu cianurile extincției, nesfârșitele procesiuni de cadavre antrenate în scenariul universal al „călătoriei spre Hades": „Spre moarte, spre Hades deci, cum ar zice bărboșii greci, / Spre valuri de cianură verzuie, în mâluri de putresceină, / Oculte timpuri vor să vină și nu mai sper, / Înainte spre l'odeur d'amandes amères, / Spre peisajuri cu stomacuri tumefiate, / Cu sânge de un roșu viu de apus de vară, spre coma ușoară, / Plutind cu voi, călătoare cadavre noi, creiere-mbălsămate, / Voi inimi pline de negru sânge închegat, / Vavule oprite pe timp nelimitat, / Voi, trupuri de demult intoxicate cu lichior Van Swieten" (*Magia elementară*). Poezia lui Vasile Baghiu se încarcă acum cu damfurile putridului, se fixează asupra depozitelor uriașe de materie organică intrată în descompunere sau panoramează vaste pânze eschatologice, populate de ruinele dezolante ale civilizației, imaginează catastrofe cosmice și potopuri: „Toate s-au retras mai în spate, în urmă, / Când Pompeiul se îneca în bioxid de sulf și cenușă, / Când corăbii cădeau sub bombarde / Împinse de cocoloașe de cânepă muiate-n sulf topit sau soare decrepit, / Cădeau visări și-orașe, cetăți de piatră, / Acum tot vin apele negre, îmi inundă gura / Și vălul palatin și inima toată. / E-un gol care ne-nghite, un vid ce mistuie și soarbe, / Vârtejul viu despre care scriu acuma, un fel de *lupi-spuma* / Prinsă de Agricola în *De re mettalica* lui. / Căci moartea-i până la urmă prilej de victorie triumfală, / Moarte cu sângele subtil ivit în salivă, / Sânge din borcanele care stau la rece, / Sânge spălat de ploaie pe caldarâmuri, / Sânge din abatoare, coagulat în vase enorme, / Sânge viu care foșnește în vene, / Moarte, cu imense porți deschise" (*Magia elementară*). Apocalipticul bacovian îmbinându-se astfel în asemenea poeme cu himerismul „negru" și conducând către o formulă poetică de o indiscutabilă originalitate ce îl recomandă pe Vasile Baghiu ca pe un poet a cărui percepție nihilocentrică se înscrie perfect între granițele perspectivei apocaliptice.

LUCIAN VASILESCU, CAIUS DOBRESCU

În poemele lui LUCIAN VASILESCU, lumea capătă aspectul unui talmeș-balmeș de obiecte grotești, în timp ce subiectul liric se autopercepe ca un mozaic de lucruri eterogene. Actul producerii textului va purcede așadar din necesitatea de a ordona fluxul haotic al unor percepții paroxistice: cuvintele însă cunosc, la rândul lor, un fel de „stare de exil", au devenit opace la orice semnificație („cuvintele cu care obișnuiam să te chem au fost / exilate într-o limbă străină"), iar haosul lucrurilor își are corespondentul în haosul, încă și mai deconcertant, al dicționarului. Astfel încât actul scriptural va fi redus în cele din urmă la o simplă succesiune de automatisme, în cadrul cărora vitalul a fost definitiv substituit de mecanic: „hic et nunc / de crăciun îmi zăngăn oasele în fața tarabei cu țuică fiartă / încorporata poftă uite o fată sorb alene / trag din țigară adulmec mirosul ei de fecioară de fiară zvâcnind / și icnind într-un pat ce nu-i al meu da' nici / al vostru / sorb alene din țigară frigul mă năruie mirosul de țuică / stăruie / iară sus în paradis trasă de cai zurgălăi / trece mașina de scris" (*Șapte zile în care altădată a fost făcută lumea sau cum s-a scris acest poem*). Înjosirea scriptorului se produce prin multiplicarea la infinit a imaginilor sale, tot mai deformate, prin trecerea lor în parodic, poemele lui Lucian Vasilescu caricând ceremonia actului scriptural, într-o atmosferă de apocalips domestic supus deriziunii: „vecinul își construiește o piramida lui keops din chibrituri brăila / l-au dat la televizor color stacojiu transpirat gâfâia de plăcere / nevastă-sa îi făcuse plăcintă cu mere / chiar i-a adus aminte că-i spusese demult înainte așa / te iubesc roșise stinsese lumina apoi trebuise s-o ia / acum el era cineva cumpărase toate chibriturile din oraș pentru / grădini suspendate turnul din pisa podul londrei canal grande / notre dame arhitectura absurdului / la scara unu la unu băteam din palme putea fi frumos / la sfârșit si-ar fi tăiat de fericire venele" (*Poem deja scris*). De la mecanica textualizării se va ajunge la invocarea prezențelor feminine și la conversiunea carnavalului textual într-o erotică *à rebours*; abordând masca trubadurului ilar, care emite enormitățile și teribilismele cele mai deconcertante, actantul liric trece la celebrarea amorurilor „vârstei de fier", într-o tonalitate de romanță burlescă: „îmbrăcată în uniforma sexului tău poruncești / acestor cuvinte să vină iar eu / sunt soldatul trag cerneală în stilou și o iau / pe hârtie spre tine de-a-ndărătelea bine atât / cât mă ține

cu fiecare cuvânt mai aproape / mai dă-mi și mai ia și apăs cu / penița pe ea pe hârtia velină și fără / de vină ca un styx în călduri cu o mie de / mâini de picioare de guri // Refren: iubita mea de peste blocuri / iubita mea de peste vânt / e carnea ta atât de-asemenea / poemului pe care-l cânt" (*Playboy*). De vreme ce femeia nu reprezintă decât imaginea antropomorfică a textului care tinde să-și anihileze autorul, ceremonialul erotic devine metafora imersiunii în scriitură: „orașul rămâne aproape întreg strecurându-se / între noi grațios ca un aisberg abia de vom avea / vreme să coborâm în salon să toastăm / pentru o ciocnire frumoasă pentru bravii matrozi / ce pompează toata ziua iluziile pe la casele lor / ne scufundăm striga omul de veghe aha era de așteptat / să se întâmple așa încercam să ne amintim ce s-a / scris despre acest naufragiu să respectăm întocmai istoria / care ne aduce apa la picioare și gloria / ne-am scufundat striga omul de veghe / șampanie pentru doamne încet înainte de acum / putem bolborosi în voie cuvinte putem transmite / lăsați sufletele noastre / ușoare albastre" (*L. O. S.*). În paralel cu înjosirea scriptorului se produce acum degradarea simbolurilor feminității, astfel încât, în cele din urmă, textele lui Lucian Vasilescu vor vehicula cu imaginea „femeii-chirurg" care prezidează o dramă osiriacă în registru parodic, iar muzeul anatomic sau morga vor fi spațiile predilecte ale acestei poetici a dezmembrării: „Bălăbănindu-mă prin salonul comun ca într-un / paradis bal al spintecaților aplaudând grațiosul balet / al infirmierei / pe ea o cheamă rodica e junǎ și trece voioasă / purtând pe ai săi umeri albi rotunjori găletușa cu organe" (*Scrisori perisabile*). Punctul terminus al unui asemenea itinerar erotic, traversat în cadențele unui rizibil *Canticum Canticorum*, este cloaca, iar poetizările se încropesc acum din dejecțiile scripturalului, făcând să fermenteze orduri ce sfârșesc prin a înghiți cuplul, lumea si textul: „și luam pe urmă sticla goală de vodcă de gât și o țineam / cu gâtul in jos și săream de la etaj cu ea deasupra capului / cam ca o parașută / nimeream întotdeauna la punct fix adică în dreptul ghenei unde speriam pisicile care lingeau cutii de carton intelectualizându-se / mai târziu ele s-au obișnuit cu noi și nu mai fugeau / doar ne făceau loc și lingeau mai departe etichete colorate de pe / borcane cutii și pachete" (*Literatura de bucătărie*).

Formula textualismului parodic este dusă și mai departe de Lucian Vasilescu în volumul *Sanatoriul de boli discrete*, unde poemele sale dobândesc tot mai mult aerul unor exerciții de „deconstrucție" ce îi conferă actului scriptural aspectul unei pantomime grotești, prin care lumea și textul sunt aduse la numitorul comun al nebuniei universale. În acest spațiu al

scripturalității maligne, locul „idealității" spre care aspira spiritul turmentat de paradoxuri și contradicții al primilor moderniști este luat de utopia Textului, substitut al transcendenței goale și inaccesibile, spre care converg figurările antropomorfe ale spațiului scris în poezia lui Lucian Vasilescu: „Începuse odată cu profilul unei femei așezate la masă, într-o după-amiază când lumina de afară avea aceeași culoare cu vinul. Din această pricină paharul părea gol și cu mare mirare vedeam cum îl ducea la buze, lasă capul pe spate și părea că soarbe ceva. Era ca și cum ar fi sorbit lumina aceea" (*Anamneza*). La antipodul utopiei scripturale se situează textul imperfect și corupt până la degradare, veșnica ciornă pe care o produce scriptorul dezabuzat din „sanatoriul de boli discrete": „El dormea încă. Lui îi dădeau doze mari. Încă din prima zi îi dăduseră doze mari. Prima zi când l-am găsit legat de pat, cu niște Furtune vârâte în nas, cu altele înfipte în încheietura brațelor, cu ochii închiși. Era neschimbat, însă viață nu era prea multă în dânsul" (*Anamneza*). Plecând de aici, spațiul scriptural devine în poemele „de sanatoriu" ale autorului o lume a mecanicului și a artificialului, populată de „orașe pliante" și sirene gonflabile, marcând degradarea textualizării într-un automatism derizoriu, într-o „transcriere". Iar „transcripțiile" lui Lucian Vasilescu se înfățișează, de data aceasta, sub forma unor „referate", de o căutată incoerență, a excursurilor în scriptural, adesea întemeiate pe jocul intertextualităților in răspăr. Ele circumscriu o realitate prin excelență bidimensională, vitrificată, lipsită de orice pulsiune vitală, populată de mecanisme grotești, care evocă transformarea poetizării într-o suită de *actes manqués*: „Tristețea noastră luxoasă, decapotabilă are șase viteze, patru înainte, una înapoi și una cu adevărat specială. Pe ea o folosim doar atunci când nu se uită nimeni la noi. Ea ne aduce direct la periferia orașului pliant, în locurile interzise unde cresc copaci de hârtie, pe care ne iscălim cu creionul. Desenăm și o inimă apoi scriem cuvinte pe frunze. Fiecare scrie câte un pom de hârtie, cu frunze cu tot" (*A treia ședință de terapie în grup*). Absența oricărui principiu de coerență generează acum o demonică foame de haos, iar revelația (fie și filtrată prin viziunea ironic-dezabuzată a scriptorului) unei ordini a lucrurilor întemeiate pe melos stimulează până la paroxistic mecanismele deconstructive implicate în actul poetic, astfel încât textul nu întârzie să se convertească în propria lui caricatură. Iar punctul culminant al comediei scripturale din aceste poeme va coincide cu ștergerea liniilor de demarcație dintre lume și text; „vocile realului" devin materialul unei poetici a deconstrucției, realitatea însăși dobândind aspectul unei ciorne uriașe,

produse de un demiurg care a luat ipostaza scriptorului neîndemânatic: „Azi dimineață a venit unu' mahmur de-și zicea Dumnezeu și a întrebat de cei doi. A zis că l-a lăsat portarul să intre după ce-au băut împreună o litruță de ambrozie distilată. Spunea că din locurile unde Sam (cetățean de culoare) cânta la un instrument cu clape zile și nopți, albe și negre la rând. Voia să mai știu despre el. L-am scos pe ușă afară, dar când ne-am întors tot acolo era și se uita prin dosare. Ne-a spus atunci că are un oraș pliant de vânzare, că ne poate vinde și o mașină cu plinul făcut cu benzina" (*Fișă de observație*). Verva deconstructivă a lui Lucian Vasilescu nu este însă decât reversul unei melancolii, ivite din nostalgia unei lumi coerente și a unei stări paradisiace a cuvântului. Sentimentul absurdului se naște astfel la autorul *Sanatoriului de boli discrete* dintr-o sensibilitate violentată de comedia cotidianului, pe care poetul o transpune în comedie a limbajului și a literaturii. De aceea în versurile sale parodia rămâne benignă, având ceva din dimensiunea terapeutică și purificatoare a unui exorcism.

Amplul poem *o întâmplare neobișnuită* ilustrează perfect aspectele originale ale poeziei mai vechi a lui CAIUS DOBRESCU – care cultivă aici, cu un remarcabil simț al caricaturii absurde, un himerism în cheie ironică. Replică parodică a voiajului fabulos, invocat de atâtea ori în textele lui Dimov, poemul e un „mister buf" și urmează schema epică a traseului inițiatic, pe al cărui parcurs „paznicii pragurilor" iau fizionomia medicilor grotești desprinși parcă dintre paginile unei farse moliерești, posedă măști animaliere pline de stranietate, construite cu ajutorului detaliului claunesc, ce funcționează după principiul „simțului enorm" și al „văzului monstruos": „...și deodată / mă trezesc alunecând pe-un esofag săpunos în / cabinetul doamnei doctor MĂICĂNESCU în care aștepți / cu miile de ani. Fața ei pudrată cu aur deasupra timpului adică / pare cu dooșcinci de ani mai tânără, zău, poartă două / coarne prelungi de vacă între ele: discul orbitor / luminând tavanul mov printr-o spărtură în apretul / halatului iese gâtul ațos zâmbind / «Ai mai fost vreodată la endo, îngerașule?» și «de fapt, eu sunt androlog»„. În conformitate cu tablele de valori ale unei lumi în care „grija de sănătate" a luat locul „grijii de suflet", iar policlinica pe cel al confesionalului, probele spirituale ale călătoriei inițiatice sunt substituie aici de investigații medicale care au aspectul unor suplicii grotești, iar sexul devine obiectul deriziunii sinistre: „«Ia să vedem / puișoru' tău de cârtiță... Ce formă, / greutate, densitate poate avea / berbecuțu' cu care vei sparge / poarta de fum a Tainei?

Ciocănel / de jad pentru grătărașu' de jad... / Ce fel de pinteni / o fi având cocoșelu' tău / de luptă hi hi hi» // (...) Zâmbind se apropie cu un cuțitaș de fildeș... Să-mi reteze / nasturii pantalonilor? Bine, dar eu sunt numai în chiloți! Mă / simt tulburat / iar Degetul Poftei arată spre cer / și eu sunt un munte / de fâstâceală obrajii în flăcări flăcău în flăcări slobozind o jerbă / de jenă un răgnet de reticență un zbiarăt, o iau la fugă sar / afară printr-un perete". Revelația va căpăta, în cele din urmă, aspectul unei lecții burlești de anatomo-fiziologie, orchestrate cu un admirabil simț al farsei enorme, în timp ce actantul liric se metamorfozează într-un soi de uriașă păpușă gonflabilă ce întruchipează enorma capacitate de asimilare a lui *homo apocalipticus* sau (dacă vreți) a omului postmodern: „n-ai înțeles încă? / Specialiștii noștri, băiatule, au / descoperit că trupul se poate dilata la nesfârșit! / Ai amuțit? Nu amuți încă. Până acu' ai fost studiat în vagonu' Asistenței Medicale. Rezultatele sunt pozitive. Ăștia au / stabilit ce posibilități relative și absolute de dilatare prezinți, ce / zăcăminte conții. Acum te-au trimis la mine și îți spun / esențialu'. Îți vom da drumu', te vei întoarce acasă. Și, la / momentul potrivit, dacă va fi cazu', civilizația, sub forma unui / supozitor, îți va fi implantată ție. Iar tu ai să te dilați, încetu' cu / încetu', fără să simți nici urmă de durere sau ceva, ca într-un vis / fără sfârșit". Himerismul prăpăstios își descoperă astfel intențiile satirice subiacente, iar călătoria funambulescă se înscrie în scenariul unei istorii cu tâlc destinate să ilustreze ceva din patologia lumii contemporane.

Disponibilitatea poetului pentru satiră și ironie își găsește ilustrarea aproape desăvârșită în volumul *Odă liberei întreprinderi* – un satyricon al societății capitaliste construit cu mijloacele eposului burlesc în care Caius Dobrescu valorifică resursele uneia dintre cele mai importante figuri ale ironiei: antifraza (adică întrebuințarea unui cuvânt cu un sens opus sensului său obișnuit). Ținta deriziunii demistificatoare este aici, desigur, „lumea liberei întreprinderi", dar și poezia însăși, deoarece, așa cum se întâmplă cu majoritatea poeților experimentaliști, autorul și-a pierdut apetitul pentru formulele poetice consacrate, lansându-se în explorarea unor teritorii limitrofe poeticului și elaborând, mai în glumă, mai în serios, o poetică a ironiei susceptibilă să descopere noi filoane de poeticitate în prozaic și derizoriu: „Nu pot să resimt / Ironia ca pe-un blestem care te leagă inextricabil / de toți tâmpiții. În mod logic, Ea trebuie să fie-o / Binecuvântare. Chiar dacă produce dereglări de moment / ale tuturor simțurilor. În ultimă instanță, Ea este-un / factor de ordine. / O form-a Binelui. Ține de / esența profund-a

Compasiunii. Și e matematic imposibil / să fie-adversara Liberei Între prinderi, fiindcă nu este / decât o altă față-a acesteia. Un alt nume. Numele ei / secret. Numele / spiritului ei". Prin urmare, Caius Dobrescu încearcă să ridice acum parodia la dimensiunile unei „arte majore", mimând la modul caricatural toate locurile comune ale eposului eroic, pe care le împinge spre bagatelizare și deriziune, mimează tonul solemn și oracular al „cărților inițiatice", interpretează, cu faciesul unui Buster Keaton devenit peste noapte aed, rolul poetului-mag care își propune să reveleze misterul „liberei întreprinderi", cu același gust pentru farsa enormă și truculentă care se manifesta și în textele sale mai vechi. În acest spirit, el va compune laude prăpăstioase ale banilor, simulând gravitatea și profunzimea și propunându-ne construcții conceptuale în care parodiază abstracționismul poeziei moderne: „Veți spune că au / un miros de bășină și mlaștină. Zău ? (...) / Dar mie mi se par / cu totul altfel. Când mă gândesc la ei, îmi evoc / frunzele unui copac – felul cum se / deschid, ușoare și agile, în toate / direcțiile, prudența lor / îndrăzneață – fiecare din ele / atentă și precisă, ca o lopată minusculă / cu care prelevezi un nisip fin și alb, până la inexistență. // Mintea mi-e atrasă / irezistibil / Spre-aceast-asociere nu doar pentru că / bancnotele seamănă în mod natural cu frunzele, ci și / deoarece / importante în modul de comportament al frunzelor mi se par spațiile / pe care le creează între ele – dimensiunile / continuu variabile ale acestor spații, care / ne ajută să dăm / mereu alt sens, ceea ce mi se pare foarte valabil și în / cazul Banilor". În acest context, număratul bancnotelor capătă dimensiunile unui act major de cunoaștere, în strictă concordanță cu legile unei lumi *à rebours*, plasate în exclusivitate sub semnul cantitativului: „Omul care-și numără bancnotele din portofel la / casă – e ca și cum / ar citi o carte // O carte mică și delicată. / Bancnotele răsfoite / Te fac să te gândești / Poate că există / o anumită structură, o / textură-a materiei / înseși, dacă o privești / dintr-un anume unghi: / țesutul ei ca o suprapunere de straturi, / compactă-n aparență, dar care, odată / atinsă, poate prefirată și răsfirată / exact ca // marginea deschis-a unui / teanc de bancnote". Firește, universul „liberei întreprinderi" are propriile sale mituri de întemeiere, propria ei antropogeneză și propria ei metafizică – fundamentate pe revelația primordială a „mâinii invizibile", care reglează mișcarea cererii și ofertei, jucând aici rolul unei „norme cosmice", în timp ce Adam Smith dobândește fizionomia legiuitorului mitic – e noul Adam, dar și un Moise al capitalului și al pieții, care descinde din comitatul Fife, aducând cu sine Tablele Legii: „...pentru el forma aceea / vizibilă doar noaptea, doar în

întunericul / fără-nceput și fără sfârșit, nu era altceva / decât o Mână. // O Mână, da, care s-a oprit și s-a răsfirat deasupra lui. / (...) A mai simțit ceva atunci : că Mâna / aceea nu era doar, așa cum aveau să-nțeleagă cei mai mulți, doar cea din care cădeau iar și iar zarurile, ci și / aceea care, ciupind-o, făcea să vibreze / și să existe struna unic-a interiorului / nostru. // Ei bine, aceasta a fost exact clipa când, în vârful unui deal, într-un Smith oarecare, / din Kirkcaldy, ținutul Fife, Scoția, / a redeschis brusc ochii nimeni altul / decât Întâiul Adam". Prin urmare, în această lume a exista e echivalent cu a fi bine administrat, ontologia se reduce la o problemă de manageriat, iar omul se definește exclusiv prin calitățile sale antreprenoriale, constituindu-se într-o ipostază insolită a „omului amputat" care populează orizonturile apocalipticului : „Totul ține de buna administrare-a resurselor. Repet, / Totul, absolut totul ține de / buna administrare-a / resurselor. (...) / Nu, n-am reușit să formulez exact, n-am înhățat / la timp păstrăvul acestei idei. Să mai încerc odată. Nu e destul să spui «totul / ține de buna administrare». E derutant, e chiar fals. Fiindcă, de fapt, totul este / bună administrare. Sau mai bine : / există doar ceea ce e bine administrat". Alteori „omul amputat" ia chipul consumatorului, astfel încât lumea marilor magazine și tragicomedia shoppingului devin subiecte de epos eroicomic : „Când intri – știi / dintr-o dată : că nu mai știi. / și-naintezi / așa, în răcoarea / plăcută. / Și-apoi, din senin, printre rafturi : / obiectul-tău-și-numai-al-tău. / Într-o explozie / scurtă și / luminoasă, pur / mentală // Apropie-te, / ia-l de acolo, cu toată încrederea, smulge-l / cu poftă, și-ncă multe altele / dimprejur. / (...) // Iar apoi / am să-ți spun eu ce să faci : / Pune-ți un picior pe bara de jos a / căruciorului pe care tocmai l-ai / umplut până la revărsare, împinge-te / bine cu celălalt și pornește-o-n / bătaia, nu, nu a aerului condiționat care-ți / presează tâmplele și timpanele, ci a acelui / vânt proaspăt ce bate numai dinspre / sufletul tău, simțind / din plin aburul și electricitatea / libertății. și chiuind, / chiuind". Acest personaj dependent de obiectele care îl invadează din toate părțile („O maldărul, imensul / maldăr de cămăși, pantaloni, / sacouri, fâșuri, / cărți și chiloți, / caiete, ziare, ciorapi, / care-neacă de-a-ntregul scaunul din â / mijlocul camerei mele !") ascunde însă în spatele măștii lui convențional-zâmbitoare stigmatele unei ființe dejecționale, cu țesuturile prematur sclerozate, prinse în reticulele producției și consumului, ca într-o uriașă cursă de șobolani, e noul Iov peste care s-au abătut toate plăgile capitalului : „Brațele-ntre care / sunt prins. S-ar spune un copac, Ramurile / lui sunt tot atâtea nuanțe / de indigo, dar fără frunze. Complet / fără frunze. Cum am / ajuns aici ?

Îmi simt trupul / stors. O carapace / de plăgi. Dar pântecul / mult mai umflat de cum mi-l / știam. Și umerii lăsați. Îmi / pipăi țeasta și e / pleșuvă doar niște șuvițe / rătăcind, ca niște tifoane și pielea unsuroasă / și buzele probabil / umflate de sete". Căci, în paginile acestui volum, lumea „liberei întreprinderi" e privită din perspectiva unui spirit lipsit de simțul banului și de vocația competiției nemiloase; viziunea lui e critică, fără doar și poate, dar locul contestației zgomotoase pe care o întâlnim la primul val 2000 e înlocuită aici de umorul negru și de o ironie „manierată", „britanică", care vine din Swift, în timp ce „retorica mâniei" e substituită de acordurile contrafăcute de odă. Dar cartea nu reprezintă doar o „critică" a capitalismului, ci și, așa cum spuneam, o critică a literaturii, întemeiate pe parodie, bagatelizare și deriziune, constituindu-se, din acest punct, în replica, de după două decenii, a *Levantului* lui Mircea Cărtărescu. Iar rezultatul acestei duble perspective critice este o carte de poezie total insolită în contextul liricii românești actuale, un soi de *Țiganiadă* de secol XXI care ar fi trebuit să se bucure de o receptare mult mai atentă din partea comentatorilor.

Sechelele textualismului

JUDITH MESZAROS

Unul dintre puținii autori care au aplicat consecvent, după 1990, metoda textualizării este poeta JUDITH MESZAROS. Volumul ei de debut, *Îngeriada*, surprindea astfel conversiunea suflului vital în „respirație textuală", mineralizarea materiilor organice și trecerea la natura transparentă a spectrelor angelice ca figurări ale „corpului de cuvinte", care reproduc mecanica „morții în text": „învățăm, // din palmele uimite îmi creșteau / mici cristale perfecte / (...) aripi transparente băteau ritmic tăcerea / dictându-ne fluxul inimii. // Eu mă hrăneam cu aceste poeme cristale / defilam în marș marțial // în mine se izbeau îngeri înalți / incandescenți / răsfrânți în fiecare strop al sângelui meu / învățați să respirați cu mine cuvântul meu este unic și larg // cine nu va fi asemenea mie / ochiul meu alb îl va îngheța // Și alb era totul, precum noaptea orbilor // îmi creșteau solzi de uitare // se făcea din ce în ce mai frig" (*1. introducțiune la trebile îngerești*). Poeta articulează acum elegii ale albului și ale frigului, născute din sentimentul claustrării în „netimpul" textului, care dă senzația de curgere împietrită, de imobilism

absolut, ce culminează odată cu instaurarea „golului", a tăcerii care rupe mișcarea lineară a timpului: „încerc să mă apăr cu oglinda-nrămată dar vai! / nu e chipul meu acolo, nu e nu e / e doar o ușă trântită prin care / a fugit îngerul / și nu mai pot să alerg într-acolo și strig / cine ești, de ce mă lași / pradă tuturor nefirilor de-a fi de ce? / tu ești îngerul iubirea timpul sau eu care-am fost / ești? / dar el tace / tăcerea tăcând în tăcerea tăcerii / și ușa trântită, ușa trântită / îmi frânge mirarea, strigătul semnul / și nu știu / nu știu cine rămâne, cine pleacă" (*3. să ne reamintim, dar fără cuvânt*). „Îngeriada" e, așadar, în viziunea lui Judith Meszaros, un epos al textului și al semnelor; de aceea autoarea e urmărită obsesiv de imaginea urmelor și a dârelor care inscripționează pulsația vieții printr-o mișcare care se dovedește de la bun început contradictorie și paradoxală, deoarece există o „viteză" a textualizării care nu se suprapune perfect peste ritmul stărilor biologice: „dar urmele tălpilor noastre ne-o luau mereu înainte / rătăcind năuce pe cărări înfundate / copiii noștri înverzeau pe câmpuri / fluturii jucau pe fruntea lor baba-oarba / pietrele sugrumau vocile râului / și blândele animale / priveau rotund / înspăimântate" (*4. ah, bear in mind this garden was enchanted*). Această nepotrivire de ritmuri provoacă deversarea spațiului scriptural, invazia textului care „devorează" realul, iar velocitatea se convertește acum în voracitate: „cuvintele creșteau spongioase / la umede încheieturi / înmugurind periculoase labirinturi / ale delirului / Îngerii orbi se izbeau de pereții cleioși ai tăcerii / în care își lăsau înmuiată / câte o pană incandescentă / pe care noi, apoi, nerăbdători / o smulgeam cu dinții sticloși / ne scărpinam cu ea în urechi / răscolind curțile prăfoase ale memorie / stârnind vârtejuri de amintiri / în eprubetele strâmte secate / ale simțirii". Ego-ul textualizant e supus la rândul său segmentării osiriace, sparagmos-ului – reflex parodic al mutilării rituale: „încâlcit definitiv în neclintirea verii / orb și surd / lins din toate părțile de saliva prăpădului / respir cărările clare metalice / ale sângelui asprit în strigarea / dreptăților sale / în timp ce părțile corpului / – însile izolate – / plutesc în derivă primind / colții fiarelor drept tandră / atingere mângâietoare". Dilatarea semnelor care înghit, asemenea unor celule bolnave, carnea și sângele vieții este simptomul cel mai terifiant al unei lumi surprinse de poetă în deplasare vertiginoasă spre ireal: „mă-ntind și brusc / camera începe să crească / uriașii crini țâșniți din respirare / uriașe cărți / litere de o șchioapă – termite / revărsându-se peste singurătatea umflată și ea / – melc șchiop târât în devastare / și mânji netihniți ai măinilor mele aleargă / pe foi nesfârșite, străvechi / să-și regăsească glasul pierdut / în încâlceala viselor

visate // dar vai ! Trupul meu împuținat dintr-o dată // vai visele secate sângerările vai / nu mai ajung să hrănească / n-ajung / înfometarea cuvintelor, nerușinata lor poftă / de ireal întâmplat" (*5. nos omnis moriar*). Acesta e spațiul „nunții cu textul", tutelat de un Dumnezeu „pur lingvistic", căci desfășurările textualizante din *Îngeriada* au certe conotații erotice, cu precizarea că erosul dobândește în aceste poetizări aspectul dorinței fără obiect, partenerul apărând ca o figură a departelui, a inaccesibilului și, prin urmare, a textului care se prezintă ca o țesătură de „ireale", în timp ce actul producerii lui concretizează deplasarea spre ireal, astfel încât nunta textuală reprezintă o „împreunare" a inimii cu neantul : „și ochiul meu transparent te întâmpină c-un strigăt / de-mbucurată groază / În pielea ta soioasă leoparzii / se amestecau cu flacăra și zâmbetul tău sfios rotea / acele tuturor ceasornicelor / în ritm de jazz îndrăcit / pulpele mele negre dansau preamărindu-te / și mâinile mele zvâcnitoare însămânțau aerul / o, acea obscenă împreunare / dintre inimă și neant – totul / pentru a prelungi preț de încă o clipă delirul firii / Până când incandescența sporită-n ea însăși / atingea neclintirea orbirii / arborii secați ningând cu ninsoare / de inimi cristalizate" (*7. J' écrivais des silences, des nuist, je notais l' inexprimable, je fixais des vertiges*). Acum, Judith Meszaros proiectează viziuni apocaliptice, iar producția scripturală are dimensiunea unei geneze cu semn negativ născută din acțiunea „pulsiunii de moarte", textul apărând ca o masă de substanță mortificată, în timp ce velocitatea cu care se produce actul inscripționării e pură cronofagie, expansiune, din ce în ce mai veloce, spre moarte : „Vârtejuri-vârtejuri, mormane-mormane / de-oseminte uituce, cruci vii care ard / arar-arar ne strângem / mai înviem puțin / ne cheamă luna / bufnițe ne pasc / și uneori ce luminoasă, cerească ninsoare / îmi traversează artele albite / de-o prea intensă minunare !" (*8. Precum o epavă pe marea istoriei*).

O aventură textualistă, dominată de schemele imersiunii, care evocă abolirea scriptorului în propriul său text și de imaginea vasului, care asemenea edificiului, e o figurare a produsului scriptural, propune autoarea și în *We all live in a yellow submarine*. Aici, „vehiculul textual" satisface perfect dezideratul de a fi (cum spunea Barthes) un „cifru al îngrădirii", constituie o „casă superlativă", întrucât e „iremedibil închisă" (ca și textul, imposibil de abolit, deoarece – așa cum se va arăta în continuare – e supus unei necesități încă și mai stringente decât cea a realului), iar aventura imersiunii marchează trecerea într-un spațiu bidimensional, care a fost „redus", pierzându-și dimensiunea profunzimii. El e asociat acum cu reprezentările strălucirii, ale

fosforescenței, având aerul unui miraj, disimulându-și, sub irizări și reverberații, deficitul de existență: „La 45 grade 50 secunde latitudine nordică / submarinul cel galben plutea în gelatina ușoară, iar noi / cu plămânii strâns lipiți de hubloul de oțel respiram sacadat / – palmele gura uitate atârnau de pereți – doar ochiul ros de staniol mai zâmbea / ha! Strângeți-vă șuruburile fermoarele plasma ATERIZARE FORȚATĂ! / capul tras la rindea se bălăngăne scurt unghia luminează". Captiv, astfel, în subteranele textului, scriptorul nu mai păstrează decât copii mortificate ale realității transtextuale: ele alcătuiesc materialul textualizării, constând în asamblarea unor fragmente de „real" după principiul colajului sau al mozaicului: „Această carte poștală o vom păstra cu sfințenie // aici am păstrat, în amoniu curat, penultima smucitură a submarinului galben precum / penultima ta răsuflare, ochiul, dinții de lapte / – când îmi trec peste ea degete pielea mi-o zgârie și azi – / aici, ultima ta îmbrățișare / Oasele mele se chircesc doar privind-o // această carte poștală să o păstrați cu sfințenie, să nu o mâncați decât când toate proviziile vă vor fi trădat // (pe verso m-am semnat și eu în indigo)". Ființa umană se compune, la rândul său, din „bucăți", existența ei fiind marcată de cele două principii care guvernează lumea scriiturii: segmentarea și (re)asamblarea. Căci personajul liric tinde să se transforme într-o figurare antropomorfă a textului, să devină (în termenii lui Marin Mincu) personaj textual și să ia forma omului alcătuit din fragmente anatomice, evocându-se astfel (în cheie mai mult sau mai puțin parodică) sacrificiul osiriac, dez-alcătuirea subiectului uman în mecanica „sfârtecătoare" a scriiturii: „Mâinile noastre dormeau înspre stânga, picioarele-nspre dreapta la mijloc / pieptenele și călimara // unii uitucii tot încurcau dreapta cu stânga și nu era voie / poate erau prefăcuți poate erau sabotori / sirena suna fix la trei dimineața / trebuia să-ți împerechezi corect picioarele tale cu mâinile tale". Confuzia dintre „dreapta" și „stânga" sugerează, firește, ordinea în răspăr a spațiului scris, căci, în calitatea lui de oglindă, textul răstoarnă și inversează coordonatele lumii reale, astfel că „reasamblarea" realului, dar și a celui care scrie, se scrie, privește aici trecerea de la ordinea „dreaptă" a existenței la ordinea „stângă" a textului. Iar acum, această dialectică a alcătuirii–dezalcătuirii care implică lumea, dar și subiectul uman sfârșește prin a estompa toate liniile de demarcație dintre scriptor și produsul inscripționat: corpul uman dobândește particularitățile unui instrument de textualizat, servind de suport scriiturii, și aceasta în strânsă legătură cu schema aplatizării, a tencuirii, esențiale într-un univers care a dobândit aspectul unei mașini de scris uriașe, amintind insistent de

aparatul de tortură descris de Kafka în *Colonia penitenciară*: „trebuie să stăm nemișcați, cu trupurile încordate între aceste palete metalice, apăsând cu cele 10 degete cele 10 butoane / ca să păstrăm TRAIECTORIA // un piston de oțel se apropie-ncet de ochiul meu drept, dar o știu / se va opri când îmi va atinge pleoapa // alte 7 pistoane se ridică cu aceeași lentoare // aceste palete metalice stau fix, încordate între trupurile noastre identice, însemnate cu cretă albastră / Un braț se coboară / ca să păstreze TRAIECTORIA". Plecând de aici, imaginea șarpelui sau a furtunului va figura „dârele" textuale, esențiale în procesul textualizării poetice, marcând, ca simulacru al unei prezențe, trecerea vieții în bidimensionalitatea spațiului scriptural. Proces legat de momentul constituirii textului, apariția „dârei" este solidară cu suprimarea subiectului-scriptor, ceea ce implică tragicul lecției textualiste. La Judith Meszaros anihilarea în text se asociază de astă dată cu „chemarea focului", cea care (așa cum spune Bachelard) „leagă ceea ce este mic de ceea ce este mare". Transformarea scriptorului în semn, transferul său în anonimatul textualității ia așadar forma „morții în foc" și se definește ca o producere de cenuși și de scrumuri, ca o cremațiune ale cărei dejecții sunt „dârele" care mai păstrează ceva din căldura proceselor metabolice: „La capătul scării de nichel era sala pompierilor, acolo / cu oasele roșii, cu saboții de beton ne înșiram – cărămidă lângă / cărămidă, putând în brațe furtunul greu și plin de gaze // (...) – ȘARPE ȘARPE! – strigam – ȘARPE ȘARPE! // stăteam de jur împrejur, privind cu ochii sticloși, cu febra brusc dilatată, până când furtunul, eliberându-și întreaga duhoare ne trezea din extaz". Poemele lui Judith Meszaros urmează astfel cu destulă fidelitate lecția textualiștilor din deceniul anterior, constituindu-se într-o ontologie sui-generis a textului, mai apropiată de poezia autoreferențială a lui Marin Mincu decât de „textualismul acțional" al lui Bogdan Ghiu sau Gheorghe Iova.

BCU IASI/CEL

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Promoția 2000 sau Farmecul discret al capitalismului

Generația lui Proteu

Cenaclul Uniunii Scriitorilor, condus de Nora Iuga, cel al Facultății de Litere (tutelat inițial de Mircea Cărtărescu, ulterior de Marius Ianuș), revista *Fracturi*, atelierul de creație al poetei Nina Vasile și, nu în ultimul rând, Cenaclul Euridice păstorit de Marin Mincu – care s-a bucurat pentru o vreme de o amplă popularizare în paginile ziarului *Ziua* – au fost principalele pepiniere ale unei noi promoții poetice, care avea să irumpă zgomotos în viața literară în preajma sfârșitului de mileniu.

Preluând ceva din „furia demolatoare" a avangardei istorice, reprezentanții „noului val" s-au raportat polemic la poezia generațiilor anterioare, au împărtășit utopia creațiunii ex-nihilo, au contestat și au fost contestați, stârnind de la bun început în jurul lor foarte multă ostilitate. Lirica lor s-a născut din frustrări și resentimente generate de impactul cu realitățile sociale de după decembrie '89, căci – așa cum scria un critic din interiorul grupului, Bogdan Alexandru Stănescu – „nu cred că știe cineva mai bine decât noi că libertatea post-nouăzeci s-a revelat ca o profundă lipsă de libertate. Noi suntem cei care abia am deschis ochii prin '93-'94, cei crescuți într-un mediu eminamente publicitar, care am învățat să ghicim în spatele danturii perfecte din reclama la pastă de dinți cariile putrefacte ale banilor. (...) Noi suntem cei care în momentul de față murim practic de foame, dar ne încăpățânăm să credem că reprezentăm un grup care trebuie să supraviețuiască pentru că are ceva de spus"[3]. Și, dacă spiritul insurgent al Grupului 2000 vizează, în plan social, structurile capitalismului de consum, care încep să fie implementate

3 Bogdan Alexandru Stănescu, *În pat cu Mama Literatură*, în Marin Mincu, *Generația 2000. Antologie*, Editura Pontica, Constanța, 2004, p. 336.

în societatea românească după 1989, ținta lor e, în plan artistic, postmodernismul, văzut ca o formulă estetică menită să justifice hedonismul consumerist. Dar, în timp ce autorii Grupului 2000 își declară fățiș ostilitatea față de noul spirit capitalist, fără să facă un secret din vederile lor de stânga (e readus în discuție anarhismul, se fac trimiteri la Gramsci), din tabăra „bătrânilor" vin declarații destinate să legitimeze societatea de consum, liberalismul economic, democrația și firește postmodernismul. „Liberalism-economie de piață-tehnologie informațională – scria (în spiritul teoretizărilor lui Francis Fukuyama) Mircea Cărtărescu –, iată cum ar arăta ecuația în stare să definească starea actuală a lumii. O altă triadă (având un vârf comun cu prima) ar putea fi cea propusă de Arles și Duby: creștinism–tehnologie–drepturile omului. După ultimul război, utopiile negative de tip *Metropolis* sau *1984* care demonizau tehnologia și prevedeau umanității un viitor coșmaresc și-au vădit neîntemeierea. După 1958 lumea a devenit mai liberă și mai plină de culoare prin mișcările *Flower power* și prin revoluția sexuală. În fine, după căderea cortinei de fier s-a sfârșit și celălalt coșmar, al confruntării nucleare și al comunismului, așa încât, în ultimii 50 de ani, dar mai ales în ultimii 30, dar mai ales în ultimii 10 ani, cea mai mare parte din populația lumii trăiește în democrație sau și-a propus-o ca ideal"[4]. Venite din partea unui „lider de opinie" al promoției '80, asemenea aprecieri par să sugereze polarizarea vieții artistice și a producției literare de după 1990 între o artă a „elitelor" – oficială, academică, pusă în slujba establishmentului, avându-i ca promotori în principal pe autorii optzeciști (postmodernismul) – și o artă a revoltei și a undergroundului, critică și contestară, promovată de reprezentanții noului val. Se configurau, în felul acesta, toate premisele unui „conflict între generații", despre care mărturisesc, bunăoară, diatribele lansate de Dumitru Crudu și Marius Ianuș la adresa literaturii optzeciste, promotoare a „realismului senzorial", în *Fracturismul – un manifest*: „Fracturismul desfide poezia realului derivată din cultură și împănată cu o mulțime de planuri «științifice». Acești poeți care pretind că scriu o poezie a concretului folosesc un limbaj prețios. Acești poeți le vorbesc iubitelor exoftalmice și suturate despre lobotomii sau despre cum mănâncă semințe decorticate. Sunt jalnici și ridicoli. Ei spun că scriu o poezie a realului, a omului comun

4 Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999, pp. 12-13.

și obișnuit, dar fac acest lucru pornind de la cultură. Asta e o minciună"[5]. La fel de vehementă se arată în luările ei de cuvânt și Elena Vlădăreanu, pentru care optzecismul poetic, suspect de inautenticitate, constituie o vârstă revolută a literaturii: „Optzeciștii s-au oprit la un spațiu (călduț, confortabil) al textului. Aici s-au dat toate bătăliile lor mari / mici, aici au avut loc cele mai multe acte vitejești. Ei au instaurat o lume. Nu e vina nimănui dacă astăzi ei nu ne mai spun mare lucru, nu ne mai conving"[6]. În schimb, literatura 2000 „se naște la limita dintre comercial, existențial, mediatic. Nu cunoaște reguli, nu impune reguli. Scrisul e autentic, e plin de viață, e o mărturie a ființei de carne (care suferă, e plină de păcate, de remușcări sau de bucurie) a celui care scrie. În text îl vezi pe autor zvârcolindu-se și așa ajunge la tine"[7]. Mai nuanțat în aprecieri se dovedește Claudiu Komartin, care, după ce constată că „generația '80 a apărut fiindcă în aer plutea un aer tot mai ușor de deslușit de schimbare, al cărui vârf de lance este postmodernismul, pe care optzeciștii bucureșteni – dar și o parte din cei moldoveni și ardeleni – îl descoperă cu timiditate, dar ajung să și-l asume pe deplin și nu-i vor mai da niciodată drumul, transformându-l în doctrina dominantă a epocii (teoretizată în exces de Lefter sau Cărtărescu)", admite că „generația a dat autori valoroși, capabili să-și circumscrie teritorii lirice proprii, clar individualizate, prin câteva cărți ale căror apariții rămân momente importante din istoria literaturii postbelice". Ceea ce nu înseamnă însă că autorul *Păpușarului* nu e la fel de convins că optzecismul și, odată cu acesta postmodernismul, au devenit fapte de istorie literară, ci doar că acesta îi preferă contestației zgomotoase „reverența" pioasă, pătrunsă de spiritul „nostalgic" al experimentalismului, de vreme ce „nimic nu se termină nici cu postmodernismul, nici cu generația '80". Asemenea atitudini – mai moderate – în raport cu literatura „bătrânilor" sunt rare totuși la începutul noului mileniu; dominat de vocea „mânioasă" a fracturiștilor, discursul noului val se remarcă prin radicalism și intoleranță. Vizată va fi, în curând, nu doar poezia promoțiilor anterioare, ci și „ereziile estetice" ale unor colegi de promoție care nu împărtășesc spiritul de revoltă al grupului de la *Fracturi* și înțeleg să poetizeze pe alte coordonate. „De ce place tuturor – scria de exemplu Elena Vlădăreanu – (de la Liviu

5 Dumitru Crudu, Marius Ianuș, *Fracturismul – un manifest*, în *Paralela 45*, nr. 1-2 / 1999, pp. 10-12.

6 Elena Vlădăreanu, *Ia-ți târfa și pleacă sau câteva cuvinte despre ostilitate*, în Marin Mincu, *Generația 2000. Antologie*, Editura Pontica, Constanța, 2004, p. 327.

7 *Idem.*

Ioan Stoiciu la Mircea Ivănescu – iată, scriitori de generații diferite) un poet ca Teodor Dună ? Să fim înțeleși : Teodor Dună este un poet foarte talentat. Lucrul care îl va ține, însă, în afara unei posibile noi generații este faptul că el se încadrează perfect într-un orizont de așteptare. Textele sale ar putea figura în orice antologie, în orice manual chiar. La limită, ar putea fi considerat nouăzecist, în aceeași familie cu Ioan Es. Pop sau Cristian Popescu"[8].

Este evident că avem de-a face cu o contestație excesivă și, de la un punct încolo, nedreaptă. Iar diatribele lansate de autorii Grupului 2000 la adresa liricii optzeciste sunt cu atât mai puțin întemeiate cu cât „programul" lor (despre care vom vorbi în paginile care urmează) nu face decât să reia, într-o formă mult mai radicală, e adevărat, multe dintre ideile promoției '80. Și nu întâmplător tocmai „radicalizare" e termenul care face diferența între literatura Grupului 80 și cea a ultimelor promoții. Iar contestația în exces a poeților 2000 ni se înfățișează – dintr-o asemenea perspectivă – ca unul dintre fenomenele „metastatice" ce caracterizează orizonturile nihilocentrice ale apocalipticului. Această contestație își are finalitatea doar în ea însăși, e hipertelică, se manifestă ca o formă particulară a „extazului" – adică (Baudrillard) acea „calitate a oricărui corp care se rotește în jurul propriului sine până la pierderea sensului și care strălucește apoi în forma pură și vidă". Și mai trebuie adăugat că se și epuizează surprinzător de repede ; dacă inițial revolta și spiritul de insurgență par să constituie timbrul particular al noii promoții poetice, ulterior vocile lirice ale grupului cunosc o evidentă diversificare, iar „mânia" se stinge progresiv (evoluția poeziei lui Marius Ianuș sau a Elenei Vlădăreanu este edificatoare în această privință), fiind înlocuită de un sentiment de epuizare vitală și de plictis ontologic. Acest fenomen – care se înregistrează și pe măsură ce membrii grupului își pierd statutul de „marginali", integrându-se treptat în sistem – ilustrează însă și o anumită relație de duplicitate a artistului contemporan în raport cu establishmentul. Există astfel o evidentă implicare politică a artistului actual – pe care Linda Hutcheon o atribuia postmodernismului – a cărui artă „nu poate fi decât politică, cel puțin în sensul în care reprezentările, imaginile și povestirile sale pot fi orice, dar numai neutre nu, oricât de estetizante ar apărea ele sub forma lor parodic–autoreflexivă. Cu toate că postmodernul nu susține o teorie efectivă de acțiune care să permită trecerea la acțiunea politică, el acționează în direcția transformării inevitabilului său fundament ideologic

8 *Idem.*

în spațiul unei critici denaturante" care încearcă „să dedoxifice reprezentările noastre culturale de conținutul lor politic de netăgăduit"[9]. Deși în aparență discursul postmodernist este „inextricabil legat de critica relației de dominație" (Wellbery), această critică rămâne una de un soi cu totul aparte, marcată de „propria-i complicitate cu puterea" (Hutcheon), sfârșind prin a problematiza și submina ideea însăși de subversiune și convertindu-se astfel într-o acțiune care urmărește „domesticirea" elementelor potențial rebele în raport cu sistemul nihilocratic al societății postumaniste. Așadar revoltată, dar și gata de a stabili un compromis cu sistemul, poezia 2000 este legată de situația paradoxală a artistului contemporan, care, deși ostil, prin natura lui anarhică față de valorile establishmentului, descoperă că e condamnat să trăiască și să creeze în interiorul acestuia și că – între anumite limite – contestația lui e tolerată, pentru că este total ineficientă, lipsită de ecouri în plan politic, rămânând mai curând o „atitudine estetică", tolerată de către structurile de putere.

Însă, pe măsură ce revolta „metastatică" și „duplicitară" a grupului de la *Fracturi* își pierde tot mai tare din virulență, una dintre particularitățile esențiale ale promoției 2000 ne apare a fi – în ciuda etichetărilor simpliste sau răuvoitoare, care au vrut să acrediteze ideea „generației porno" – mai degrabă diversitatea. Căci e evident că Diana Geacăr scrie altceva decât Elena Vlădăreanu, că Ștefan Manasia poetizează pe alte coordonate decât Marius Ianuș, sau că Marin Mălaicu-Hondrari nu e nici Dan Sociu, nici Răzvan Țupa.

Astfel, fără să intrăm deocamdată în amănunte, putem preciza că, în răspăr cu manifestările zgomotoase și verva polemică a „primului val" fracturist, există în interiorul grupului o destul de importantă enclavă a cărei amprentă distinctivă e mai degrabă discreția. Acești autori nu mai cultivă gesticulația truculentă, rictusurile ostentative, discursul „mânios" sau percepția în registru mizerabilist, înregistrează cu detașarea camerei de filmare și uneori cu umor (ca la Vasile Leac sau Constantin Acosmei) comedia cotidianului, preferă rostirea neutră, evită în general violențele de limbaj sau le valorifică dintr-o perspectivă umoristă și demistificatoare. Iar artificiile textualiste, prezente încă în *Paginile* Elenei Vlădăreanu sau în discursul „neotextualist" al lui Răzvan Țupa, dispar cu desăvârșire, viața fiind poate mai importantă pentru acești poeți decât scrierea ei și decât patosul „autenticității în scriitură".

---

9 Linda Hutcheon, *Politica postmodernismului*, Editura Univers, București, 1997, p. 7.

Ar mai fi de spus apoi că, în timp ce exponenții „primului val" sunt în general naturi extroverte, cu certe disponibilități histrionice (Marius Ianuș, Claudiu Komartin), sau obsedate de dimensiunea comunicativă a poeziei (Adrian Urmanov, Andrei Peniuc), congenerii lor scriu o poezie introspectivă – care poate fi uneori marca unei crize de identitate. Diana Geacăr și Cristina Ispas se interoghează astfel neliniștit asupra unei posibile identități feminine, iar discursul lor capătă inflexiuni feministe (la Geacăr) sau se colorează cu anxietăți existențiale (la Ispas), sentimentul înstrăinării, angoasa, lipsa de apetență pentru real se fac prezente în poemele lui Mălaicu-Hondrari sau Bogdan Perdivară, o conștiință ascuțită a absurdului insinuat în cotidian alimentează pantomimele ludice și grotești ale lui Vasile Leac. O consecință firească a unui asemenea demers introspectiv este acela că filmul vieții lăuntrice nu se mai reduce, în textele acestor autori, la o succesiune de senzații elementare, ei recuperează (fără patetism) emoționalul, sondează cu virulență straturile obscure ale inconștientului. Astfel că poemul tinde să se articuleze într-o viziune cu accente fantaste în sarabandele de marionete feminoide ale lui Dan Coman, burlești la Vasile Leac, apocaliptice la Ștefan Manasia, dezabuzat-obosite la Mălaicu-Hondrari, de epos bahic la Radu Vancu.

Iarăși e de semnalat că introspecția se convertește adesea în poemele acestor autori în retrospecție melancolică, iar copilăria va fi evocată, cu mijloace diverse firește, și de Diana Geacăr și de Cristina Ispas și de Ofelia Prodan și de Ștefan Manasia. Important cu adevărat este însă faptul că atât demersul introspectiv, cât și acela retrospectiv par să se nască din aceeași schemă dinamică: a regresiunii și replierii. Dacă poeții „primului val" 2000 intrau într-un război declarat cu aspectele sordide ale cotidianului, dar și ale ființei umane, își clamau revolta fără nici o reținere, iar atitudinea lor era, în mod ostentativ, ofensivă, congenerii lor (precedați, e adevărat, de Ruxandra Novac) cultivă trăirile accentuat defensive, mișcarea lor e una de „fugă", de evaziune. Și pare cert că acești autori se simt mai la adăpost printre fantasmele propriului lor inconștient decât în mijlocul unei realități ostile în care orice gest de rebeliune e sortit eșecului de la bun început. Iar abulia, blazarea, scepticismul, reveriile autiste, crizele de identitate sau, în sfârșit, „hazul de necaz" îi caracterizează în mult mai mare măsură decât gestul de insurgență. În mod paradoxal însă, ei nu manifestă disponibilități deosebite pentru „lirism", compun în general narativ, uneori chiar undeva la granița dintre „poezie" și „proză", dintre poem și pagina de jurnal, adică în acea zonă de interregn pe care am numit-o cvasiliteratură. Modelul mai îndepărtat al

acestei poezii care se epicizează, renunțând într-un fel la ea însăși și constituindu-se ca antipoezie, sunt, desigur, anecdotele cotidiene ale lui Mircea Ivănescu, de unde provin și panoramele cu marionete ale lui Dan Coman, și „viziunile" lui Ștefan Manasia, și poemele bahice ale lui Radu Vancu – ceea ce pare să certifice ipoteza că astăzi poezia mai este posibilă numai ca antipoezie, numai atunci când își propune să cucerească noi teritorii, considerate, până nu de mult, străine de spiritul ei.

În felul acesta, o bună parte din poezia Grupului 2000 este o poezie „cu riscuri", o aventură a limitelor, care o face să se confrunte în permanență cu riscul propriei sale autodestrucții. Fenomenul este caracteristic de altfel literaturii experimentaliste, unde angoasa „căderii din centru" este dublată de angoasa „căderii din literatura", astfel încât ea se va defini, din capul locului, drept o „literatură cu riscuri", analog al „societății cu riscuri" despre care vorbește sociologia contemporană. O conștiință teoretică în exces face ca mulți dintre autorii Grupului 2000 să-și desfășoară experimentele poetice pornind de la o axiomatică în permanentă reelaborare, practică o „literatură „în mișcare", care tinde să devină, în ultimă instanță, autocontestatară – astfel încât poezia lor (iar exemplele cele mai bune ar putea fi Marius Ianuș, Adrian Urmanov, Elena Vlădăreanu, Cosmin Perța) își schimbă fizionomia de la o carte la alta, ilustrând o ipostază tipică a scriitorului experimentalist: poligraful. Acesta cultivă formulele estetice cele mai felurite, se manifestă în domenii diverse (poezie, proză, critică, eseu), dar mai ales experiază formulele eclectice, hibride de literatură, dinamitând delimitările tradiționale dintre genuri și specii, pe fondul slăbirii „paradigmelor retorice forte" și a reelaborării ideii de literatură, așa cum se întâmplă în *Paginile* Elenei Vlădăreanu sau în poemele-eseu ale lui Răzvan Țupa ori Adrian Urmanov, care își conțin, mai mult sau mai puțin explicit, propria teorie.

Tocmai meditația permanentă asupra poeticului în general și a propriului „canon" în particular, care îi împinge spre un experimentalism *sans rivage* și spre neîncetate reelaborări ale axiomaticii, alături de diversitatea în unitate ce îi caracterizează, îi acreditează pe autorii Grupului 2000 ca pe o „generație a lui Proteu", dotată cu o surprinzătoare și aproape inepuizabilă capacitate de metamorfoză.

Corpusul teoretic

Teoretizările promoției '80 în legătură cu instanța eului și funcția comunicativă a discursului poetic vor fi reluate, peste ani, de autorii Grupului 2000, ceea ce dovedește caracterul unitar al literaturii neoavangardiste românești de după 1960. Cu un patos teoretizant specific artei experimentaliste (chiar dacă deocamdată îi lipsește un „cap teoretic" în adevăratul înțeles al cuvântului), promoția 2000 a preluat din recuzita avangardei istorice tradiția manifestelor literare. Primul dintre acestea, în ordine cronologică, este *Fracturismul: un manifest*, elaborat de Dumitru Crudu și Marius Ianuș în septembrie 1998. Nu foarte bogat în elaborări teoretice, textul este în fond o pledoarie pentru undergroundul literar, el exprimă revolta „marginii" împotriva „centrului", susținută cu un remarcabil spirit contestatar, ideea sa directoare fiind aceea de „fractură" în raport cu establishmentul social cultural și artistic, dar și între realitate și aparență: „Fracturismul are mai multe niveluri: socio-cultural, psihologic, estetic și, în consecință configurarea unor formule noi. În plan politic este reprezentat prin anarhism. Adică, și spunem asta doar pentru a vă oferi cel mai simplu exemplu, e o fractură între primarul care vorbește la știri și omul Ghișe care-și face o vilă din amenzile cu termen de prescriere depășit ale oamenilor săraci"[10]. O altă idee este aceea a autenticității, realizată prin identificarea deplină a scriiturii cu existența, despre care se vorbise și în elaborările „textualiste" ale lui Marin Mincu: „Fracturismul este un curent al celor ce există așa cum scriu, eliminând din poezia lor minciuna socială. (...) Fracturismul reclamă o subiectivitate necontrafăcută nouă, care să poată institui puncte de vedere necunoscute asupra realității"[11]. Aceste idei sunt însă înecate pur și simplu într-un torent de diatribe la adresa promoțiilor poetice anterioare (dintre ai căror reprezentanți e omologat în calitate de precursor doar Romulus Bucur) și a perspectivei „culturale" care falsifică percepția realului (sunt vizați, în primul rând, optzeciștii), astfel încât manifestul semnat de Crudu și Ianuș e mai aproape de „furia demolatoare" a avangardei istorice decât de „pietatea" experimentalismului.

În consecință, toate direcțiile care s-au manifestat în cadrul poeziei române postbelice sunt aruncate la coșul de gunoi al istoriei literare, fracturismul

10 Crudu, Ianuș. loc cit.
11 *Idem.*

propunându-și reinventarea de la zero a poeziei, creațiunea ex-nihilo: „Fracturismul este primul curent care nu mai are nici o legătură cu poezia realului, cu noul antropocentrism sau cu textualismul. În sfârșit, fracturismul este primul model al unei rupturi radicale de postmodernism". Nu mai rămânea decât ca, urmând și în această privință modelul avangardei istorice, fracturiștii să-și inventeze o tradiție și să se revendice în calitate de „școală poetică": „Fracturismul este un curent prefigurat de câțiva poeți străini (Yves Martin, Allan Ginsberg, Robert Creely, Velemir Hlebnikov, E.E. Cummings) și pare să fie în vogă printre poeții tineri de la noi și aiurea (suntem deja în legătură cu Julius Jijleauscas din Lituania, cu Oxana Pugaci din Ucraina, cu Daniel Feodorovici din America). Dintre poeții tineri români, fracturiști sunt cei debutați în ultima vreme – în afară de Radu Ana, un pionier – Ștefan Baștovoi, Iulian Fruntașu, Ruxandra Novac, Sandu Vakulovski, Mihai Vakulovski, Andrei Vrâi, Nicolae Fechete".

Așa cum se poate vedea, manifestul fracturist exprimă mai curând o atitudine decât un program estetic. În consecință, Dumitru Crudu va elabora niște „anexe" destinate să clarifice noțiunea de fracturism și să precizeze elementele minimale ale unei „metode" de practică scripturală. În prima și cea mai substanțială în precizări teoretice dintre aceste anexe, autorul subliniază că „în primul rând fracturismul propune refuzul noțiunilor, conceptelor, denumirilor, etichetelor de tot soiul pentru a ajunge din nou la complexitatea vie a realului și a individualității. Fracturismul a înțeles că, respingând limbajul uzual sau științific, te disociezi, de fapt, de vidul semantic. Vidul existențial al poeților contemporani poate fi descoperit în limbajul pe care aceștia îl folosesc. Falsitatea lor umană funciară a ajuns să fie etalonul oricărei comunicări poetice sau non-poetice"[12]. În consecință, miza actului poetic va fi, din perspectiva lui Dumitru Crudu, elaborarea unui limbaj „de unică întrebuințare": „Fracturismul refuză generalitatea limbajului comun. Greșeala multor poeți de astăzi este aceea că ei încearcă să atingă ceea ce este adevărat în limbajul comun pornind de la un fel de generalitate. Adică de la ceva realmente tautologic. Aceasta-i un pericol real: să nu vezi că, în limbajul comun uzual, generalitatea se lăfăie și chiar face casă bună cu tautologia existențială. Din cauza degradării sale, prin rutină, convenționalism și conformism, limbajul comun și-a pierdut accesul la particular și concret, deși tocmai aceste două categorii erau ținta

12 Dumitru Crudu, *Prima anexă*, în Paralela 45, nr. 1-2 / 1999, pp. 12-14.

poeziei realului"[13]. Tocmai pentru a ieși din convenționalitatea limbajului uzual, fracturismul „revendică apariția în prim-plan a subiectului real al poetului, în detrimentul obiectului prezentat sau al tehnicilor poetice pentru că numai în acesta am mai putea surprinde viduitatea fragilă a realului.(...) Fracturismul renunță la a mai numi și eticheta realitatea, iar prin aceasta fracturismul renunță la a mai folosi procedeul conceptualizării senzațiilor. (...) Noțiunile și obiectele sunt niște obstacole în calea receptării și cunoașterii individualității și concretului lumii. Pentru a ajunge la realitate, poetul ar trebui să descompună obiectul într-o avalanșă de reacții personale și senzații ireductibile. Deoarece obiectele există numai în măsura în care ne provoacă anumite senzații"[14]. Noutatea pe care o aduc considerațiile teoretice din *Prima anexă* consistă în înlocuirea eului poetic antropomorf, ce percepe realitatea în exclusivitate prin senzori, despre care vorbeau Mușina sau Cărtărescu, printr-un hipersubiect, exacerbare a ideii de subiectivitate, care ilustrează tendința spre excesiv și spre stările de „extaz" (cum le numea Baudrillard) caracteristice *mundus*-ului apocaliptic. Acest hipersubiect percepe lumea strict particular, strict individualizat, definindu-se esențialmente ca „diferență" ; dintr-o asemenea perspectivă, considerațiile lui Dumitru Crudu sunt în concordanță cu acele teorii sociologice contemporane care afirmă (Pierre Bourdieu) că „a exista într-un spațiu, a fi un punct, un individ într-un spațiu înseamnă a fi diferit, or, după formula lui Benveniste, vorbind despre limbaj, «a fi distinctiv, a fi semnificativ, sunt același lucru». Prin urmare, diferența este semnificativă, generatoare de limbaj, „diferențele (...) funcționează în fiecare societate ca diferențele constituind sisteme simbolice, ca ansamblul fonemelor unei limbi sau ca ansamblul trăsăturilor distinctive și al abaterilor diferențiale care alcătuiesc un sistem mitic, adică funcționează ca semne distinctive"[15]. Așadar, din perspectivă considerațiilor din *Prima anexă*, termenul de „fractură" se cere echivalat cu acela de „diferență", o diferență pe care Dumitru Crudu o gândește la modul absolut, drept particularitatea definitorie a unui hipersubiect care percepe și articulează în limbaj filmul realului într-un registru diferit de al tuturor celorlalte subiectivități. Cu toate acestea, raporturile fracturismului cu lirica optzecistă a cotidianului sunt mai degrabă de continuitate decât de discontinuitate,

13 *Idem.*
14 *Idem.*
15 Pierre Bourdieu, *Rațiuni practice. O teorie a acțiunii*, Editura Meridiane, București, 1999, p. 16.

căci el nu face decât să radicalizeze demersurile spre o „nouă autenticitate" ale promoției precedente, schimbarea fiind, cu alte cuvinte, nu calitativă, ci cantitativă. Și se pare că ne izbim aici de una dintre particularitățile artei experimentaliste: ea se întemeiază pe acele transformări ale „aceluiași" în „același" despre care vorbea Baudrillard și care generează „excrescențele metastatice", nu mai este capabilă să „inventeze", ci doar „reinventează", bazându-se pe „rearanjări" și „remozaicări" ale unor discursuri anterioare și recurgând la procedeul numit „manierare", adică deformare, în diverse registre, a unor procedee și tehnici retorice. Astfel că, din momentul acesta, fracturismul se va transforma, în enunțările lui Dumitru Crudu, într-o chestiune de *techné*, într-un inventar de „metode" cum ar fi: „o descriere completă, chiar excesivă, a cadrului în care se manifestă obiectul relațiilor noastre, deconceptualizându-l pas cu pas"; „schimbarea cadrului real prin insolitare"; „reconstituirea unor situații non-verbale, care însoțesc obiectul deconceptualizat"; „estomparea granițelor dintre obiectul care ne provoacă anumite reacții și reacțiile pe care le avem". Căci „realitatea există doar în propriul nostru eu" (nici că se putea afirmare mai evidentă a ideii de hipersubiect!), așa încât „în afară de reacțiile noastre strict personale într-o poezie nu ar trebui să mai existe nimic altceva", iar „autenticitatea poate exista numai la nivel de reacții"[16].

În schimb, considerațiile lui Adrian Urmanov despre „poemul utilitar" aduc în prim plan relația dintre instanța scripturală și cea lectorială; „textul poetic a ajuns astăzi (...) – consideră autorul *Cărnurilor cannonice* – la stadiul autoseparării totale, al desprinderii din context. Astăzi abia se scrie tipul totalitar de poezie în care poetul este dictatorul absolut și își impune regulile proprii de a realiza actul comunicării, provocând astfel îndepărtarea potențialilor receptori, incapabili de a se adapta, și, de altfel, indiferenți în fața unei forme de comunicare nejustificat de complicată și dificil de decodat, de materializat într-o recepție corectă a mesajului"[17]. Fracturismul nu a dus, nici el, la o optimizare a relației dintre poet și cititor, deoarece aducea „aceeași obsesie de absolutizare, de amplificare a importanței", generând doar „o schimbare a formei de dezechilibru, un alt handicap posibil al textului" și „pierde din cauza accentului prea puternic pe care îl

16 Crudu, op. cit.

17 Adrian Urmanov, *Eu sunt poemul utilitar*, în Marin Mincu, *Generația 2000. Antologie*, ed.cit., pp. 339-343.

pune pe bruiaj"[18]. Ca alternativă la aceste poetici „dictatoriale", Urmanov propune „poemul utilitar", care nu mai trezește cititorului sentimentul de înstrăinare, textul poetic curge ca orice alt text, atrage precum textul promoțional, gratuitatea, jocul, tehnica, structura, imaginea – toate sunt simple mijloace de punere în funcțiune a unui mecanism: transmiterea mesajului. Până aici, autorul nu face decât să reitereze preocuparea poeților optzeciști pentru restaurarea funcției de comunicare a limbajului poetic. Cu adevărat nouă va fi însă deplasarea de accent asupra orizontului de așteptare al instanței lectoriale, care este în ultimă instanță cea care „impune" algoritmii poetizării, de vreme ce poemul utilitar e construit pe baza unui „mecanism de detectare a suprafețelor vii ale sensibilității receptorului" și urmărește „activarea acestora în vederea conectării sale la realitatea textului poetic". El urmează să fie construit „pe principiile textului de advertising, are același scop de imprimare în memoria receptorului și evoluează în același context caracterizat de o concurență animalică asupra receptorului comun"[19]. Prin aceasta poemul utilitar se situează voit în afara literaturii, ține mai mult de domeniul comunicării (e „cvasiliteratură"): „Primul criteriu de diferențiere între textul poetic-literatură și textul poetic utilitar este tocmai pretenția celui din urmă de a nu mai fi literatură, de a depăși o percepție depășită / ineficientă asupra poemului drept formă de artă și de a se încadra în acel «ceva» practic, concret, capabil într-adevăr să mobilizeze și să schimbe ceva în sensibilitatea consumatorului"[20]. În consecință, textul poetic utilitar „realizează trecerea definitivă dinspre un tip de viziune estetică-imaginativă către formula unei viziuni funcționale, viziune-mecanism, cu toate transformările pe care le presupune o astfel de re / orientare"[21]. Avându-și principiul de bază în aspirația către o literatură care „nu mai aparține poetului", ci „aparține receptorului", utilitarismul așadar se naște (ca și fracturismul) sub semnul lui „hiper", al acelei stări de „extaz" teoretizate de Baudrillard care se înscrie în simptomatologia apocalipticului. Doar că hipersubiectivitatea despre care se vorbea în luările de cuvânt ale lui Dumitru Crudu este înlocuită, în manifestul semnat de Urmanov, printr-un „hiper-tu", căruia instanța scripturală tinde să i se subordoneze în totalitate, astfel că, într-un mod similar cu etica „proximității"

18 *Idem.*
19 *Idem.*
20 *Idem.*
21 *Idem.*

(adică a eticii orientate în totalitate către „celălalt") elaborate de Emmanuel Levinas, utilitarismul implică o „estetică a proximității" care reduce poezia la un act de comunicare. Această funcționalizare excesivă a discursului poetic, care dobândește o finalitate practică foarte precisă, este o formă particulară de manifestare a „hiperteliei" despre care vorbea Baudrillard ca maladie a lumii actuale; astfel, demersul poeților optzeciști, care pledau pentru restaurarea funcției comunicative a poeziei, se radicalizează în teoretizările lui Urmanov unde comunicarea se convertește într-o „hipercomunicare", la fel cum eul senzorial pentru care pledau Mușina sau Cărtărescu se transformase la fracturiști în hipersubiectivitate. Ceea ce dovedește faptul că, în interiorul literaturii experimentaliste românești din ultimele patru decenii, nu s-au produs, nu s-au putut produce decât transformări de ordin cantitativ.

Noul antropocentrism – pentru care pledau teoreticienii Grupului 80 – avea în centrul său (după cum bine se știe) omul somatic, în concordanță cu obsesia artei experimentaliste pentru imaginea corpului abject. Termenul se referă „la tot ceea ce contaminează și corupe, tot ceea ce prisosește și e de respins, tot ceea ce e de proastă calitate, tot ceea ce evocă traume psihice sau amenință echilibrul imaginii corpului"[22] sau (așa cum arăta Mike Kelley) la „imensa frică, generalizată, de moarte, care privește corpul ca pe o mașină ce nimicește totul"[23]. În interiorul experimentalismului românesc, imaginea „corpului abject" ajunge să se insinueze progresiv, începând cu pledoariile poeților optzeciști ai cotidianului pentru eul somatic și senzorial, care să ia locul subiectului abstract din lirica „metafizică" a generației '60. Deocamdată, la acești autori, somaticul nu constituie o sursă de anxietate, ci reprezintă, din contra, garanția autenticismului, de vreme ce doar lumea receptată prin senzori este lumea adevărată, dar și izvorul unui hedonism născut din contemplarea amuzată a spectacolului cotidian, care e o sursă inepuizabilă de plăcere. Cu toate acestea, concepția lor, a lui Mușina sau Cărtărescu, despre „realismul senzorial" implică, simultan cu repudierea metafizicului, o inflație a corporalității care va fi dusă până la ultimele ei consecințe de promoțiile următoare, pregătind terenul unei lirici născute din angoasa obscenității, din angoasa de corp și de sex, așa cum se întâmplă la poeții Grupului 2000. Deocamdată, „poeții cotidianului" încearcă să

22 Dan Grigorecu, op. cit, p. 354.
23 *Idem.*

se salveze de pericolul căderii în obscenitate (în accepția dată termenului de Jean Baudrillard) prin întrebuințarea „efectelor de scenă", prin convertirea reportajului verist în spectacol, așadar prin cultivarea „seducției" care reinstaurează „iluzia", ceea ce de altminteri nu e câtuși de puțin în contradicție cu fenomenologia apocalipticului. „Perversiunea noastră – se poate citi în această ordine de idei în *Strategiile fatale* – constă în faptul că noi nu ne dorim niciodată evenimentul real, ci spectacolul său, niciodată lucrurile, ci semnul lor și deriziunea secretă a semnului lor"[24]. Tocmai această „perversiune" se face simțită la poeții optzeciști ai cotidianului, care cultivă o „strategie ironică a aparențelor", mizează pe *trompe l' oeil* și pe teatralitate, regizează comedii sau mici feerii ale cotidianului, cărora tot ei le denunță lipsa de consistență, asigurându-și complicitatea cititorului, în virtutea principiului că „adevăratul partaj social actual este cel al seducției". Simultan însă cu pledoariile optzeciștilor pentru omul somatic se înfăptuiește și un alt demers în direcția „corporalității abjecte" : cel prezent în lirica Angelei Marinescu, unde sexul este „interogat", devine punctul de plecare al unor stări de anxietate care ulterior vor face școală în poezia feminină românească de după 1990, marcată de substituția „sufletului" prin „sex", de sentimentul incertitudinii sexuale și de dezgustul pe care eul liric îl resimte aici în raport cu partenerul, dar și cu propria lui sexualitate... În felul acesta, se ajunge la formula poemului „extrauterin" despre care vorbește Miruna Vlada într-un text cu caracter de „program" (dacă nu chiar de manifest). Spre deosebire de perspectiva utilitaristă a lui Adrian Urmanov, solidară cu postularea unui „hiper-tu" cu care emitentul de scriitură rezonează empatic, aici „proximitatea" devine amenințătoare sau anxioasă, iar poemul extrauterin „se datorează unei relații anormale cu partenerul și cu cei din jur. Iubitul apare mai mereu ca o absență traumatizantă, fie ca o prezență înstrăinată cu care nu se poate comunica. Partenerul și-a pierdut funcția de Celălalt pe care filosoful Emmanuel Levinas o interpreta ca raport al sinelui cu sine. Tu-ul este aici mereu în penumbră. Fie sadic, privind-o cu voluptate pe femeia mistuindu-se, fie întreținându-i masochismul. El e străinul"[25]. Recunoaștem în aserțiunile autoarei ceva din „economia erotică în recesiune" (Hutcheon) a lumii actuale, în interiorul căreia „erotica nu mai poate să fie decât o parte a unei problematizări generale a corpului și

24 Jean Baudrillard, Strategiile fatale, ed.cit., p. 86.
25 Miruna Vlada, *Despre poezia feminină actuală*, pe *www.clubliterar.com.*

a sexualității sale". Acum „atât feminismele, cât și teoria și practica postmodernă au acționat în direcția dedoxificării oricărei noțiuni de dorință ca pură împlinire individuală, oarecum independentă de plăcerile create de și în cultură. Impulsul politic al artei postmoderne și feministe este o provocare la adresa condițiilor dorinței: dorința ca satisfacție infinit amânată, adică, înțeleasă ca activitate anticipativă la timpul viitor; dorința alimentată de inaccesibilitatea obiectului și de insatisfacția provocată de real. Acesta este tărâmul dorinței deplasate – al publicității și pornografiei – și al simulacrului lui Baudrillard"[26]. „Dedoxificată", redusă așadar la dimensiunile sale „obscene" de pură pulsiune libidinală, dorința se transformă astfel într-o sursă de anxietate, iar sexualitatea „naturală" va fi repudiată, ceea ce conduce – din perspectiva pe care o deschid aserțiunile Mirunei Vlada despre poemul extrauterin – la instaurarea într-o feminitate „textuală" și, odată cu aceasta, în „extrauterinitate". Căci „femeia căreia i se refuză atingerea și accesul la sinele alienat ajunge în stadiul de a-și înscena sarcina trupului ce trebuie să se nască pe el însuși. Ea rămâne însărcinată cu poemul (...) Sarcina devine sufocantă. Trompa uterină nu mai poate găzdui sarcina anormală. Plesnește. Extrauterinitatea se întinde asupra întregului corp"[27]. Prin urmare, elaborarea poemului extrauterin devine o formă de juisare, căci așa cum arăta Rosalind Coward în cartea sa *Dorința feminină*, „plăcerile femeilor sunt construite de anumite practici semnificante", ajungându-se astfel la o formă specifică de catharsis, care permite evaziunea (fie ea și pur iluzorie) din angrenajele corporalității abjecte. Este calea pe care vor merge poetele ultimei promoții experimentaliste, pentru care textul Mirunei Vlada are, fără doar și poate, caracterul unui program.

Mai puțin limpezi, necristalizate încă într-un program coerent, sunt abordările lui Gelu Vlașin în legătură cu deprimismul, întemeiate pe credința că „poezia rămâne ceea ce a fost dintotdeauna – defularea personală a unei trăiri la nivel existențial" – adică (așa cum se spunea și în *Manifestul fracturist*) expresia unei subiectivități. Spre deosebirea de „poemul extrauterin" care se naște din sublimarea umorilor feminine, din conversia sexului biologic în sex scriptural, deprimismul ia naștere din „durere", este o ecogramă a stărilor depresive și a neuronilor inflamați, de vreme ce „fără suferință artistică poezia nu există". Și dintr-o asemenea perspectivă, Gelu Vlașin se raportează

26 Linda Hutcheon, op. cit., p. 153.
27 Miruna Vlada, loc. cit.

polemic la lirica somaticului abject, considerând (pe urmele lui Alexandre Leupin) că „epoca sexismului a început să apună, iar încercările puerile de revigorare au fost și vor fi sortite eșecului. Astăzi nu mai interesează pe nimeni utilizarea unui limbaj literar vulgarizat doar în intenția de a capta binevoitoarea atenție a publicului cititor“[28]. Repudiind poezia visceralității în suferință, autorul se desolidarizează în felul acesta de o bună parte a propriei sale promoții, iar deprimismul său pare legat de acea capacitate a corpului de „a se pune în scenă“ despre care vorbea Baudrillard și care poate duce la resuscitarea afectului și a discursului amoros. Iar interesul considerațiilor despre deprimism ale lui Gelu Vlașin constă în faptul că, în ciuda fragilității lor conceptuale (autorul nu este, în mod categoric ceea ce se cheamă un „teoretician“), ele surprind cu exactitate unul din aspectele esențiale ale liricii promovate de Grupul 2000, care, după ce a descoperit „nihilul corpului și al sexului“ reinventează, ca Domnica Drumea sau Miruna Vlada (în poemele sale mai noi), iubirea-pasiune și încearcă să treacă de la poezia senzației la poezia afectului.

Fără a se hazarda în elaborarea unor programe sau manifeste, Claudiu Komartin a încercat (în consonanță cu „patosul teoriei“ care îl caracterizează pe autorul experimentalist) să definească specificitatea Grupului 2000, raportându-l la noțiunea de performatism. În viziunea lui Komartin (întemeiată pe câteva criterii cât se poate de limpezi, preluate de la Mircea Vulcănescu: locul în istoria contemporană, condițiile de formare, caracterele dominante, curentele, „misiunea“ și „opera componenților“), autorii acestui grup alcătuiesc neîndoielnic o generație marcată în plan istoric de evenimentele din decembrie 1989: „Generația revoluției este o generație cu o copilărie și o adolescență brutalizate, subîntinse între ultimii ani – cei mai grei și mai nenorociți – ai regimului ceaușist și anii de tranziție cenușie, cu marile speranțe înșelate și sensurile eroice ale revoluției deturnate în confuzia produsă de mineriade și de acapararea puterii de foștii nomenclaturiști din linia a doua. E vorba, o știm cu toții, de o generație mai degrabă posomorâtă, revanșardă, gravă, deprinsă cu asprimea vremii, pe jumătate mutilată, risipită în multe zbateri inutile, căutând, poate tocmai de aceea, lumina, redescoperirea plenitudinii esențiale a lumii. De aici, poate, un anumit optimism metafizic, în sensul că printre țelurile cele mai clare se află pasiunea, solidaritatea și creativitatea neîngrădită, iar aceste atitudini

28 Gelu Vlașin, *Manifestul deprimist*, pe www.geluvlasin.ro.

ne permit să facem câteva referiri asupra caracterelor mai complexe pe care le dezvăluie – cel puțin până acum – practicarea literaturii (în sensul ultimelor dezvoltări sau încercări la nivelul artei limbajului) la reprezentanții acestei generații, fie că vorbim despre «fracturiști», «utilitariști», «minimaliști» sau viscerali și neoexpresioniști"[29]. În ceea ce privește viziunea despre lume a Grupului 2000, aceasta ar fi (consideră Claudiu Komartin) una „holistă, reîntregitoare asupra universului și a lucrurilor, în acest punct de ruptură constituindu-se – după o formulă întâlnită într-o discuție pe marginea sfârșitului postmodernismului – un «refugiu» în care sunt readuse laolaltă toate acele valori, concepte, idei pe care postmodernismul și poststructuralismul le fărâmițaseră, crezându-le definitiv «dizolvate». Acum, s-ar părea că se revine la absoluta unitate dintre autor, semn și cititor, iar un artefact artistic își justifică existența dacă problema «eficacității» lui estetice se pune din punct de vedere ontologic, și nu semiotic sau semantic (Boris Groys, *Under suspicion. A phenomenology of the media*). Cu alte cuvinte, scrisul nu mai înseamnă nimic în absența vieții". Considerând postmodernismul și viziunea fragmentaristă a acestuia fenomene artistice depășite, autorul *Păpușarului* pledează așadar pentru o nouă perspectivă totalizatoare care decurge dintr-o întemeiere ontologică a actului creator (aceeași – am adăuga noi – pentru care pledaseră în deceniile anterioare teoreticienii textualismului, de la Marin Mincu la Gheorghe Iova) – o perspectivă care ar prinde să se configureze în poezia Grupului 2000. Fără „furia demolatoare" din paginile *Manifestului fracturist*, Komartin se detașează de producția poetică a promoțiilor anterioare, pe care o privește mai curând cu ochiul artistului experimentalist, marcat de „pietatea" despre care vorbea Vattimo, născută din sentimental caducității tuturor formelor artistice. Căci în mai mare măsură poate decât oricare dintre colegii săi de promoție, Claudiu Komartin are o sensibilitate de „decadent", este extrem de receptiv la aspectele declinante, crepusculare, ale lucrurilor și semnelor, iar „ontologia" lui este în mod neîndoielnic una a „mortalității". Astfel că ideea performatismului se naște din contemplarea declinului (biologic și nu numai) care face pertinente fragilitatea ființei umane, ca și caducitatea tuturor manoperelor acesteia, „ființa pentru moarte" și „opera pentru moarte": „O altă premisă a noii viziuni – scrie în această ordine de idei Claudiu Komartin – ilustrată de susținătorii performatismului (după unii, *the next*

29 În *Caiete critice*, nr. 2-3 / 2005.

best thing, după epuizarea postmodernismului în cultura occidentală) ar reprezenta-o participarea temporară a subiectului la «procese» holistice precum moartea sau frumusețea. Orice moarte este, conform acestei concepții, o formă de sacrificiu care poate face din orice un mediator între uman și divin – exemplul citat în acest context de Raoul Eshelman (*Performatism, or the End of Postmodernism*) fiind cel al tânărului Ricky Fitts, personajul din filmul *American Beauty* care mărturisește că a filmat o femeie fără adăpost ce murise înghețată pe un trotuar". O nouă „totalitate", întemeiată pe vulnerabilitatea tuturor creaturilor în fața timpului și a morții, se configurează astfel în teoretizările autorului, străbătute de patosul necrofil al experimentalismului, în dimensiunea lui de artă apocaliptică. Performatismul – așa cum îl înțelege Komartin – devine astfel expresia unui estetism necrofil, care își găsește voluptatea supremă în contemplarea ruinelor și a necropolelor culturii, ca și a unei pasiuni pentru cadaveric.

Lirica marginii. Autenticiștii

IULIAN FRUNTAȘU, MARIUS IANUȘ, DOMNICA DRUMEA,
DAN SOCIU, DIANA GEACĂR,
GABI EFTIMIE, STOIAN G. BOGDAN, VAL CHIMIC

Exponenții promoției 2000 vor aduce în poezie un nou sentiment al realului, dar și al limbajului (aspecte specifice oricărei literaturii cu caracter experimentalist), care se concretizează nu doar în viziunea lumii ca „margine absolută", ci și într-o mitologie a „omului-margine", a omului „obscen", dominat în totalitate de somatic și de senzație. De aceea poeții noului val se opresc la comedia sordidă și câteodată atroce a cotidianului (Marius Ianuș, Dan Sociu, Bogdan Perdivară), înregistrează spasmurile unei visceralități paroxistice și totodată ultragiate (Elena Vlădăreanu, Miruna Vlada, Oana Cătălina Ninu) sau, dimpotrivă, transcriu „căderile de tensiune" ale substanței vitale, practicând o lirică a dezgustului ontologic și a reveriilor autiste sau narcisiace (Ruxandra Novac, Claudiu Komartin). Ei se lansează în căutarea unui „nou limbaj" care se poate identifica uneori cu o stranie semioză a plasmei organice conectate la metafizic (Adrian Urmanov), iar alteori cu elaborarea „corpului lingvistic" care dublează în plan scriptural corpul de carne (Răzvan Țupa). O asemenea aventură a semnificantului se

desfășoară totdeauna la limitele limbajului, constă într-o explorare a marginilor acestuia, acolo unde el își pierde funcția de comunicare obișnuită, devenind simplu spasm, simplă tensiune spre indicibil. Ca și la optzeciști (dar cu intensitate substanțial sporită) această „gestă semantică" se asociază cu o retorică întemeiată pe „șoc", pe violentarea instanței lectoriale, realizată prin mijloace diverse, de la reconversia termenilor „obsceni" și violențele de limbaj la faimoasa fracturare a enunțurilor. Rațiunea acestei retorici este aceea de a acționa eficient asupra vitalității cititorului (căci – cum spunea Leopardi – poezia „cu adevărat nouă" produce o „creștere de vitalitate"), ceea ce presupune însă un mod de receptare specific, un fel de „disponibilitate la șoc", o anumită abilitate a instanței receptoare de a percepe textul în intimitatea visceralității sale profunde, de vreme ce el, textul, vorbește limba somaticului.

Unul dintre cei dintâi promotori ai „noului autenticism", basarabeanul IULIAN FRUNTAȘU e un poet atent la comedia cotidianului, înzestrat cu un ascuțit simț al grotescului și al caricaturalului. Urmând o linie care își va găsi, ulterior, temei teoretic în anexele manifestului fracturist, pentru el miza actului poetic consistă în căutarea imaginii insolite, ce propune o perspectivă strict personalizată asupra realului, în virtutea principiului „obiectele există doar în măsura în care ne provoacă anumite senzații". Rezultatul acestui demers va fi un paradoxal imagism în cheie mizerabilistă, în interiorul căruia „noul sentiment al realului" caută să-și găsească expresia cea mai potrivită nu într-un limbaj de „unică folosință", ca la Dumitru Crudu, ci în imaginea-unicat, ale cărei rădăcini mai îndepărtate se găsesc în lirica imagiștilor ruși sau în metaforismul gongoric al lui Voronca „desperarea intră pe ușa policlinicii ca o / limbă neagră, bețivă alunecă pe coridoare și / ne găsește pe noi care stăm în rând ca o coadă / de câine ce tremură între coloane și în care / ducem colaci dentistului și-l rugăm să ne trateze dinții pe care-i pipăim cu atâta gingășie de parcă ar fi tot urul soției ascuns / în făina de pe balcon pe a șasea poliță între borcane / cu dulceață zaharisită" (*Poemul gurii*). Imaginarul extravagant și metafora năstrușnică, excesul de recuzită țin aici de registrul hiperpercepției și al hiperexpresiei, care se integrează în codul unei retorici a violenței care țintește să scoată cititorul din presupusa lui stare de somnolență cu ajutorul șocurilor bine administrate, căci pentru reprezentanții noului val poezia reprezintă un joc prin excelență interactiv, ce implică prezența participativă a instanței lectoriale. Se ajunge în felul acesta

la o tehnică a „punerilor în scenă" care constă în ostentarea fiecărei imagini prin punerea ei în contrast cu un context voit prozastic, care o va ridica la puterea a doua în virtutea unei scheme maximaliste a amplificării. Astfel că, din momentul acesta, lirica lui Iulian Fruntașu devine una a efectelor de scenă speciale, iar textul capătă configurația „sălii de teatru" de unde o mulțime de priviri sunt fixate pe evoluția „actorului liric" : „cu picioarele goale alergai prin satul care / te urmărea de după ferestre ghicind printre picăturile / ce se scurgeau pe sticlele străvezii / gesturile ce ți le cunoștea pe dinafară / și pe care sera sau de sărbători le reproduceau, râzând // cu picioarele goale săreai în aer și făceai mișcări ciudate / la care părinții te trimiteau în altă cameră / de unde reveneai numaidecât / te învârteai ca un titirez alergând toate drumurile / șoptind ceva furioasă cu buzele de cangur domesticit // În vârful dealului a deschis ușa și prin crăpătură / lumina ca o spadă ne-a sărit în ochi, ne-a orbit / reușisem să vedem că ai stat puțin zâmbind invincibilă / după care te-ai strecurat înainte Șopârlă de Lumină te-am numit / iar ușa ai tras-o cu zgomot după tine" (*În serile când plouă șopârla de lumină veghează după ușă*). Poetul-mag din recuzita lirici vizionare de acum o sută de ani se metamorfozează astfel într-un iluzionist, care dă cu tifla prejudecăților și pudibonderiilor, manipulând în răspăr, la modul bufon, sistemul corespondențelor și analogiilor baudelairiene : „luna se rostogolea pe cer, ah ! / nourii treceau peste ea, încet / curul tău se mișca de la / o margine la alta / a patului // Curul tău, rotund lumina / cerul ochilor mei unde noaptea / se retrăgea umilită // când / în patul meu / ah ! curul tău / se mișca / cum aștepta / nerăbdătoare, încântătoare / the dark side of the moon / mădularul meu ce venea gâfâind, hohotind // (...) când / curul tău se rostogolea pe cer / nourii treceau peste el, încet / luna se mișca de la / o margine la alta / a patului" (*Poem de dragoste*). Iar lirica de cunoaștere a „poeților metafizici" este redusă aici la dimensiunile bufonadei năstrușnice.

Ceea ce ar putea să surprindă este supraviețuirea apetitului simultan pentru „comedia realului" și „comedia literaturii" la un autenticist ca MARIUS IANUȘ, care împărtășește fobia promoției sale față de textualism și postmodernism, respingând în totalitate poezia Grupului 80. În ciuda atitudinii exprimate în manifestul fracturist, poetul nu pare însă mai puțin preocupat de „semantica practică a poeziei" (despre care vorbea Giuliani ca despre o preocupare de căpătâi a poeților experimentaliști) și, în consecință, de problema comunicării cu cititorul, pe care „plăcerea aristocratică de a displăcea"

a modernismului (și chiar postmodernismului) l-a îndepărtat vizibil de poezie. Mijloacele prin care Ianuș încearcă să stabilească un canal de comunicare cu instanța lectorială țin însă de o poetică a „șocurilor" administrate cu calculată și foarte eficientă cruzime, de o tehnică a „percutării".și a violenței / violentării, la care se raportează și de pe acum celebrul principiu al „fracturării" discursului. Viziunea e hiperbolică, ține de registrul caragialesc al văzului și al simțului monstruos; poetul hiperbolizează, amplifică, ridică permanent datele experienței la un coeficient mai înalt, miza actului poetic fiind aici elaborarea „hiperrealului", care capătă la autorul *Manifestului anarhist* fizionomia autobiografiei „mizerabiliste", inscripționate pe hârtie igienică. Ciudățenia și paradoxul acestei poezii constau în faptul că, definindu-se inițial ca un dat existențial, ca o „categorie ontologică" (așa cum bunăoară provincia reprezintă o categorie ontologică în proza lui Nicolae Breban), sordidul se fantomatizează prin ostentare, astfel încât exhibiționismul constituie la Marius Ianuș sursa catharsisului, de vreme ce tendința poetului de a transcende realul în direcția hiperrealului sfârșește prin a da naștere „clișeului", topoilor, ajungându-se la un manierism al „mizeriei" și, cu sau fără voia autorului, existențialul se degradează în detestatul estetic. Ceea ce este de altfel în deplină concordanță cu lumea apocalipticului, unde „obscenitatea" și „iluzia" se amestecă până la nebunie, iar lucrurile nu se mai deosebesc prin nimic de copiile lor. Căci – așa cum afirma Jean Baudrillard – „antiteatrul este forma extatică a teatrului: nu mai există scenă, nu mai există conținut, teatrul este în stradă, fără actori, teatrul tuturor pentru toți, care se poate confunda, la limită cu derularea exactă a vieții noastre lipsite de iluzii".

De la această tehnică a clișeelor uzate și a reziduurilor poetice, întrebuințate cu (presupun) bună știință în *Manifest anarhist* (Editura Vinea, 2000), Ianuș se va angaja ulterior, în *Ursul din container* (Editura Vinea, 2002), într-o poetică a rescrierii, în asumarea unor „grafii" pe care poetul le ostentează cu voluptate și care nu mai provin, de data aceasta, din zona poeziei americane postbelice (al cărei „model" era urmat cu mai multă sau mai puțină fidelitate în volumul de debut al autorului), ci de la „monștrii sacri" ai poeziei ruse cu care Ianuș își descoperă raporturi simpatetice și pe care îi „transpune" la coordonatele viziunii sale „inflaționiste". Gustul pentru enorm și pentru imaginea „explosivă" al lui Maiakovski se va conjuga astfel în poemele lui Marius Ianuș cu ingenuitățile fruste ale liricii eseniniene, pe parcursul unei autobiografii patetice și pline de truculență, care este

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

în același timp existențială și scripturală : „De unde vin ? Mă-ntreabă controlorul / pentru a zecea oară – / și îl privesc cumplit – Îs ursul din containăr, cum n-a auzit ? / De ieri urlă toată presa că / am murit / și a scăpat din mine o fiară bolnavă... // Inima spartă, / suferința atrooce, vin direct / din conștiințele mele, vin direct / din direcția / în care sunt sus. / Voi, cu manualele voastre / scoase la produs, / Voi, mușnețele voastre / Libidinoase / măcar atât ați putea înțelege : / sunt al inimii timpului / strict produs ! // Unde mă duc ? – La Brașov să-i iau pulsul. / Cred că El a murit. Copilul din mine. / Nu pot să-i dau mai nimic. Un poem despre / Serpentine sau unul / despre cât sunt eu de urât. // Noroc că am păduchi, altfel / m-ar fi strâns cu siguranță de gât" (*X. Ursul din containăr. Un intermezzo enervant*). Iar acum poetizarea devine, în spirit experimentalist, un pretext pentru interogarea fertilă a tradiției și pentru ostentarea „pietății" cu care poetul privește trecutul culturii și al literaturii, născută dintr-un acut sentiment al declinului și al ființei șterse / slăbite.

Apoi, cu *Ștrumfii afară din fabrică !* (Cartea Românească, 2007), poezia lui Marius Ianuș trece de la „discursul mânios" din *Manifest anarhist* către o lirică mai interiorizată, cu mai puține gesturi spectaculoase de frondă, consemnând, ca într-o fișă de observație clinică, mortificarea progresivă a fibrelor sufletești. Tonul e dezabuzat, marcat de o teribilă oboseală, iar resemnarea ia locul revoltelor de odinioară : „O să fiu un alcoolic părăginit / pe un balcon din București Noi / care nu mai vrea să vadă pe nimeni / care nu mai vrea să știe nimic // Un alcoolic părăginit, un ghem de tăcere, / un om fără bani și speranțe" (*Cântec elementar 2*). Poetul se simte acum solidar cu oamenii singuri, cu destinele fără noimă, cu existențele deraiate : „dacă vedeți un om singur / să-i dați să bea, deși / e deja beat. / dacă vedeți un om singur să-l / duceți la cinematograf / deși e deja acolo și, / cum spuneam, / urmărește un film mut dereglat / în care sunt el și viața lui fără noimă. // și eu am fost un om singur pe stradă / și dumitru crudu a fost singur-singur / ca un gândac pe o felie de pâine / (și întunericul arunca în jurul lui / limbi de foc și foi polițiste / ca o imensă floare carnivoră)" (*Războiul oamenilor singuri*). Privirea pare să fi dobândit o extrem de acută percepție a golului, pe care îl descoperă răspândindu-se pretutindeni, astfel încât viziunile lui Ianuș sunt marcate, în aceste poeme, de prezența „albului vampiric", care, ca și violetul bacovian, e echivalentul cromatic al morții : „M-am dus cu Zveruța la circ / ea s-a bucurat, a râs, a aplaudat, / mie tot circul ăla nu mi-a spus nimic – / eu mă uitam ca la o pânză albă. // M-am dus cu Zveruța la teatrul de

păpuși – / ea s-a bucurat, a râs, a aplaudat... / eu n-am înțeles nimic din toată comedia aia, / ea m-am uitat ca la o pânză albă. // M-am dus cu Zveruța în parc, printre jucării / ea le vroia pe toate, țipa, aplauda / eu nu vroiam nimic, eu mă uitam / ca la o pânză albă" (*Cântec elementar 1*). Cu încă și mai mare acuitate este resimțit golul interior; când e introspectivă, fixată asupra propriilor mișcări sufletești, privirea poetului devine anxioasă, căci se mișcă în vid, descoperă o identitate incertă, alcătuită parcă din cioburi și din crâmpeie: „Ce-am făcut în 30 de ani? / Cine sunt, după 30 de ani de viață? // (...) Am 30 de ani și mi-ar fi plăcut / să construiesc o șosea, / Sau casa poporului, ca Pop. / Sau să fiu un tehnician, un om simplu, / o rotiță în angrenaj, care nu întreabă / pe nimeni nimic // (...) Cine e Marius Ianuș? Hainele mele / înaintează spre mine. Eu înaintez către ele. / Am un copil minunat. / O soție uluitoare. O mamă / care plânge, plânge întruna. Nu știu / cine sunt" (*Cel bun, cel rău, cel urât*). Erodată de atotprezența golului, lumea capătă dimensiunile unui balet iluzionist, iar reveriile erotice își vor lua ca obiect femeia-imagine, femeia-afiș, decupată parcă dintr-un videoclip publicitar: „Am fi un cuplu irezistibil – / tu – o covergirl, eu – un poet sălbatic. // Dar acum suntem îngrozitor de departe – / și așa vom rămâne. / Eu – un poet sălbatic din lumea a treia, / tu – o covergirl, o imagine / într-un carusel de zgomote, un fetiș / pentru douăzeci de milioane de onaniști" (*Sherilyn Fenn*). Această mișcare de carusel, de la realitate la iluzia ei, sfârșește prin a genera o stare de vertij ontologic, accentuând până la paroxistic conștiința deficitului de identitate; de aceea poetul va începe să interogheze trecutul, căutând, în muzeul memoriei, amprentele propriei sale personalități, iar viziunile sale devin retrospective, încărcate de nostalgie: „Când eram mic / îmi plăcea oriunde și orice... / Camera bunicii era un palat / Castanul din față era un om magic // Ce-ați făcut din mine / după asta? (*Versus – Versus M).* Trecutul se dovedește însă doar un depozit de relicve prăfuite, „timpul pierdut" este unul mort cu desăvârșire, iar actul poetic, departe de a se defini ca o „artă a reanimării", nu face decât să constate distanța incomensurabilă dintre „atunci" și „acum": „Am mers împovărat prin ploaie / ca un om sărac încurcat / într-o droaie de pungi / către cămine și către / tot ce a fost atunci. / Și am văzut luminile încețoșate / în care erau fetele. Și / armele lor / Și băieții. Și banii. / Și Răul. / (...) Am stat și mi-am ros amintirea / cu delicatețe. / Cum își roade un om sărac / sendvișul lui uriaș / făcut multă vreme uitat" (*Road to Perdition 30*). Boala care mistuiește deopotrivă locurile și oamenii este o bătrânețe precoce, sordidă și insidioasă, iar paradisurile bahice de odinioară

trec sub regimul metamorfozelor monstruoase, capătă culoarea stridentă a kitschurilor, care subliniază încă și mai pregnant stigmatele timpurii ale senectuții: „Într-o zi o să intru în Argentin / și o să găsesc un pub înecat de lampadare // (...) Într-o zi o să-mi lipesc nasul / de geamurile năucitoare ale lui Argentin / și o să văd două studente extraterestre / etalându-și strampii ireal de lungi... // Într-o zi o să deschid încet ușa lui Argentin / ca un bătrân profesor mucegăit / cu mâna clănțănind bezmetică pe clanță / cu lecția înnodată în gât / cu inima goală" (*O zi din viața mea pe pământ*). Și, din acest moment, poemele lui Ianuș capătă modulații de baladă villonescă, încep să invoce zăpezile de odinioară ale fracturismului și chipurile prietenilor, peste care s-a depus aceeași bătrânețe insidioasă și care au dobândit aerul oglinzilor vii, în care poetul își contemplă parcă propria-i silă și oboseală: „Blea Adi, mi s-a spus c-o fâlfâi prin crâșme / cu toți ratații pe care îi urai / (...) O s-o dai gata ca Ezra Pound într-o cușcă / țipând inepții ultraintelectuale / sau ca Haricleea Darclée într-o cameră de hotel / imundă, invadată de șoareci" (*Ștrumfii se întoarce*). Odată cu cartea *Ștrumfilor*, poezia lui Marius Ianuș trece astfel pe coordonate vizibil distincte de cele din cărțile de până acum. Cu mai multă sau mai puțină îndreptățire, autorul numește această formulă „lirism elementar"; oricum, detașarea de paradigmele „fracturiste" (mai ales dacă vom înțelege prin „fracturism" starea de perpetuă contestație, de perpetuă sfidare a clișeelor sociale și estetice) e evidentă. Rebeliunea a fost înlocuită acum de oboseală și lehamite, dar, chiar și în absența gesturilor de frondă spectaculoase, poetul rămâne convingător. Urmează să vedem care va fi evoluția ulterioară a acestui autor totalmente imprevizibil, care, mai nou, și-a repudiat întreaga creație anterioară, reorientându-se spre poezia cu subiect religios.

Accentele de revoltă și deschiderea către social caracterizează o bună parte din lirica DOMNICĂI DRUMEA, unde viziunea e, ca la Marius Ianuș, hiperbolică, în tonuri de caricatură enormă sau de pamflet: „Voi credeți în W.C-uri publice în striptease electoral / într-un Chippendale cu orientări pedofile / în interviuri televizate cu libido pronunțat / din țarcul vostru pomădat cu grijă / ne rânjiți cu privirea voastră de colaborări fructuoase de / tratative de discuții la nivel înalt de / cooperare pe toate planurile de / perversiune agresiune hărțuire mentală / de integrare susținută în lumea a treia, în / pământ / voi sunteți gașca de la bloc cu grave tulburări psihice / băieții de cartier într-o criză de epilepsie / proslăviți maneaua și

inscripțiile obscene" (*Partidului*). „Antiburgheză", nutrită din frustrare și resentiment, această lirică denunță, acuză, arată cu degetul, demitizează tabuurile societății consumeriste, transformă imaginile de tabloid în caricaturi „sângeroase": „vino, iubire, cu registrul tău de contabilitate / cu chiloții tăi de bumbac sută la sută / fața ta spână duhnește a aftershave / nebunule, sclavul meu / vino, cu cravata ta de mătase / înnodată frumos ca un știreang / cu ofertele tale de sufocare atât de avantajoase // lasă-mă să-ți ling ceafa / pantofii de piele elegant lustruiți" (*voci ascuțite voci înțelepte în urechiușele fine*). Mizeria, sărăcia, frigul și foamea, aspectele deprimante ale cotidianului sunt inventariate scrupulos, iar plăgile societății postdecembriste etalate ostentativ, apelându-se la o retorică a stridenței și a hiperexpresivității: „Șuieră vântul prin orașul blestemat / și-n iarna asta vor muri oameni pe străzi / în case de carton, vegheați de câini vagabonzi / fețele oamenilor din metrou au cute dureroase / însă privirile lor s-au golit ochii nu mai / spun nimic – stau împietriți în fața iadului / vântul ne umflă plasele goale / creierele obosite de așteptare / și-n iarna asta se vor naște cruci" (*Iarnă*). Scormonind prin ungherele cele mai sordide ale peisajului citadin, descoperind pretutindeni fizionomii contorsionate de suferință, permanent ofuscată (ca odinioară Bacovia) de „crimele burgheze", Domnica Drumea va găsi în undergroundul social și artistic o formă de revoltă și de protest; în poemele sale marginalitatea este încă sublimă, clocotește de patetismul marilor acte de insurgență: „Tu habar n-ai cum îmi izbesc eu capul de geamuri / și ce tare mă distrez la chefuri / cum înghit eu aspirine cu vodcă și fac pe drogata / tu nici nu știi cât de bine dansez eu cu nebunii / orașului de care fetele cuminți nu se-ndrăgostesc / și ce bine-mi stă mie cheală / și cu ochii mânjiți cu dermatograful / (...) habar n-ai cât de revoltați suntem noi și ce / discuții inteligente purtăm / cât de supărați suntem noi pe viață / –cele mai strălucite minți ale generației mele // Mă clatin beată pe străzi pustii / Limbile nopții se întind și mă sugrumă" (*Tu habar n-ai cum îi izbesc eu capul de geamuri*). Oripilat de miasmele pestilențiale ale realului și de *decorum*-urile sale mizerabiliste, personajul liric va căuta să se refugieze în alcool, în erotism sau în drog, celebrând lumile mirifice ale „prafului alb": „O ultimă primăvară / părăsindu-mă / ca un ultim amant // tu îmi vorbești despre țări de heroină / closete roz unde ne-a putea iubi / frecându-ne amețiți sexele / țipând / ca la un miting în piața victoriei // președinții își dau limbi, / clovnul meu / mâinile lor nu caută fiole / ei n-au auzit niciodată o curvă beată plângând / sunt eu / și perna mânjită cu ruj // cerșetorii îmi smulg hainele / clovnul meu / să fugim departe / să

uităm străzile supurânde mirosul de pișat / trădările noastre / vorbește-mi despre țara prafului alb / clovnul meu / acolo există un saxofon cântând în ploaie pentru noi / acolo sunt perdele roșii / acolo voi geme îndelung" (*O ultimă primăvară*). Ceea ce diferențiază „coșmarurile" Domnicăi Drumea de viziunile, în același registru hiperbolic, ale lui Marius Ianuș este faptul că la autoarea *Crizelor* panoramele apocaliptice sunt trecute prin filtrul unei feminități ultragiate, care își clamează adesea nevoia de tandrețe și de căldură: „Să nu-i ascultăm pe cei care au prins degete-n menghină, / pe cei care i-au încolțit pe cei slabi. / Nu tresări când îți aruncă mănușa lor lașă. / Astăzi rămâi cu mine, / vom ciocni pahare, vom învăța dansuri vechi... / Rămâi cu mine, rămâi, / voi fi tăcută, nu voi mai fi... / Eu nu știu să vând anii noștri pe câțiva arginți" (*Dintre noi doi, fii tu cel puternic*). Dacă poezia lui Ianuș este extrovertă și histrionică, spectaculară, din lirica Domnicăi Drumea lipsește gesticulația truculentă, durerea rămâne surdă, mocnită, mișcarea este aproape permanent una de regresiune, de repliere spre zonele calde ale intimității. Desigur însă că feminitatea care se rostește în aceste poeme este una de tip mai special, căci aici sexualitatea neliniștește, provoacă angoase și „crize", este sterilă, condamnată parcă să avorteze la nesfârșit: „mă dor ovarele, mănuși albe / de cauciuc aruncă / un copil la gunoi / încep să-l caut printre / legume stricate conserve / mi se face rău / în noaptea asta nu-ți mai cer nimic / țipă femei nebune pe stradă / țipă trenul nostru cu lilieci și tampoane / îmi strivesc sexul / în ploaie" (*vreau să-mi strângi în palme sânii*). Apropierea carnală are, la rândul ei, aspectul unui supliciu, penetrația se transformă într-un ritual sângeros, într-o descărcare teribilă de bestialitate și de cruzime: „tu n-ai să simți niciodată, irma / sexul lui spintecându-ți coapsele ca o / lamă rece de cuțit / umerii țintuiți între perne" (*tu n-ai să cunoști niciodată, irma*). Inhibată, dorința se manifestă difuz, generând o percepție în registru erotomorf; acum poeta personifică, la modul alegoric, trăiri, iar „marginalul sublim" invocat de atâtea ori în poemele sale de dragoste este proiecția antropomorfă a propriilor sale revolte și resentimente: „îmi desenezi bărbați goi pe sâni / iubire drogată, cu venele înțepate / îmi umpli vaginul cu pământ și alge / iubire mutilată / miroși a bani / vaginul meu ud miroase a bani // (...) târfe înnebunite îmi ling genunchii / rânjetul președintelui în baruri de noapte / ochii tăi injectați pândindu-mă din / secțiile reci de dezintoxicare / iubire bolnavă / iubire care-ai încercat / să te sinucizi / mi-ai lăsat doar / inima spălată de valuri albe de chetamină / și sexul tău puternic / tatuat pe glezna mea" (*îmi desenezi bărbați goi pe sâni*). Amestec

de pulsiuni destructive și autodistructive, de agresivitate și de candoare, bărbatul se identifică astfel, în textele Domnicăi Drumea, cu contestația însăși, dar se identifică, în cele din urmă, mai ales cu pulsiunea de moarte (de care ține, așa cum știm de la Freud, tot ce înseamnă violență și autoviolență). Iar dacă omul de zăpadă o fascinează erotic pe poeta „crizelor", aceasta se întâmplă tocmai pentru că el reprezintă o mixtură paradoxală de puritate și moarte: „De câteva zile venise iarna, / mă gândeam la copii, la fratele meu pe țărmul oceanului, / la ochii lui albaștri, luminoși / cât de singuri suntem pe lume, cât de departe – atunci te-am văzut / Omul meu de Zăpadă / (...) atâta timp cât va exista zăpada și tu vei exista / curat, senin, aduni în tine rușinea și frica și nevroza mea / (...) o să murim împreună, Omul meu de Zăpadă, / eu bându-mi cafeaua ca pe un drog, ascultând vocile / tu, strălucitor, stăpân al maidanelor nesfârșite" (*Om de Zăpadă*). Crezând că se iubește cu Revoluția, Domnica Drumea se iubește astfel de fapt, în frumoasele, foarte frumoasele sale poeme de dragoste, cu moartea, într-o acuplare disperată și convulsivă.

Lirica marginii este prezentă și în poemele „autenticiste" ale lui DAN SOCIU, care mărturisesc despre anxietățile unui suflet ingenuu, oripilat de spectacolul unei lumi care funcționează după principiul camerei de gazare („...am aflat cu uimire / că o minge are o atmosferă / în care însă nimeni n-ar putea respira"), sufocă, egalizează, reduce subiectul uman la numitorul comun al violenței, turpitudinii și stupidității, proclamate „principii de viață". Astfel, ciclul *foișorul rockerilor* transcrie „aventurile inițiatice" ale ieșirii din copilărie / adolescență, care conduc spre revelația „lumii ca junglă", o *mondo cane* dominată de imaginea gurii devoratoare, ce condensează cantități paroxistice de agresivitate: „ar trebui să fiu numit ca la indieni / copilul-hăituit-de-un-câine-negru-prin-vie / pentru că e cea mai veche spaimă a mea / poate chiar întâiul lucru pe care l-am cunoscut / / javra se îndrăgostise teribil de bunică-meu / care se întorcea seara de la abator / cu hălci de carne ascunse în pungi sub cămașă / și tot el a dus-o mai târziu pe malul sitnei / și a împins-o cu piciorul în apă". Aici violența nu e anarhică, manifestându-se subversiv în raport cu sistemul, ci aparține sistemului însuși, care egalizează prin violență, iar imaginea „cosmetizată" a abatorului este cazarma, astfel încât existența se reduce la o succesiune de „sectoare" și de „plantoane", la o sinistră bufonadă cazonă, ca în poemul *flipper!*: „în casa noastră podelele-s înclinate / noapte de noapte / urcăm către paturi / facem târâșuri pe

coate / mama face sectoare / tata face plantoane". E vorba, în acest context, de vulnerabilitatea unei puteri erodate de germenii unor maladii incurabile care se autoostentează ca să-și disimuleze mizeria și precaritatea, impunând „spiritul de cazarmă", căci autoritatea (absentă și prezentă în același timp – în conformitate cu acea „disipare" a centrelor de putere ce caracterizează lumea contemporană) nu mai este în realitate decât un cadavru „aproape viu", care are strania proprietate de a metastazia, răspândind pretutindeni virușii descompunerii: „pe strada mea în portbagajul fiecărei mașini / e ascuns un cadavru / și orice femeie poartă-n pântec o boală nepământească". Damful pestilențial al „cazărmii" (care în realitate e morgă sau abator) generează femeia cazonă, „femeia în uniformă", prinsă în mecanica fără noimă a nașterii, cununiei, procreării și morții, căci puterea „putridă" nu acționează doar în planul politicului, ca forță de represiune, ci, ridicată la coeficienți superiori, e principiu metafizic care impune „disciplina" absurdă a existenței: „în aceeași zi în care s-a măritat / maică-mea și-a dat examenul pentru gradul de sublocotenent / două ore s-au chinuit femeile să-i mascheze / urmele lăsate de chipiu și veston // (...) pe maică-mea am însărcinat-o doar nouă luni / și uite ce-a îmbătrânit nu / (ceream ca idiotul biologie plus / text / dădeam târcoale nerăbdător / ca la paișpe ani în jurul / biroului de eliberare a buletinelor) / vreau să îmbătrânesc nici o fată" (*în urma unei discuții mai vechi*). Puterea, care se definește ca „angrenaj", pervertește acum fibra vivantă, nu doar i se „supra-pune" (ca în celebra aserțiune bergsoniană), ci o canceri-zează, impunându-i legile rigide ale mecanicii, astfel că dragostea se reduce ea însăși la o succesiune de automatisme, iar melancoliile post-coitum se nasc din conștiința faptului că erosul mai mult înstrăinează decât apropie și aduc revelația „creierului în doi timpi" care funcționează ca un motor, așa încât eroul liric se auto-percepe în ipostaza omului-mecanism, iar un „complex al mașinii" se insinuează tot mai mult în panoramele apocaliptice ale lui Dan Sociu: „îți rămân orele și dozele mici de minute / dinaintea supradozelor cu zile injectate / toate deodată în vină până la implozia / creierului funcționând în doi timp în- / drăgostindu-se și dez- / drăgostindu-se de tot ce îi iese în cale / ca un pui abia ieșit din oul în care îmbătrânise / imaginându-și că-și imaginează lumea de-afară / ca un pește pe prund imitând în zbaterile lui / poziții din kamasutra și peste toate astea / plutind teama și speranța sfârșitului însoțit de umbra unui fals sfârșit asemănător / acelei nașteri în sicriu despre care vorbesc / legiștii o banală succesiune / de acte mecanice fără consecințe / în ordinea lucrurilor fătul mort expulzat / de

gazele cadavrului matern într-un pântec / mai spațios dar la fel de mort și întunecat" (*când nimic nu-și face efectul*). Așa cum se poate vedea, existența devine acum, în viziunea poetului, o temniță ontologică constituită din spații carcerale concentrice, o zonă crepusculară în care moartea și nașterea se confundă, dominată de imaginea uterului thanatic. Astfel încât subiectul liric capătă, în cele din urmă, identitatea „cadavrului viu", e o paiață beckettiană, a cărei „vorbire de nimic" se desfășoară, ca și agonia bacoviană, în spațiile interstițiale dintre viață și moarte, de vreme ce existența și inexistența îi sunt refuzate în egală măsură: „stau la masa din colț și cerșesc / cu basca mea neagră pe genunchi cuibărit / într-un scaun de plastic frunzulițe / prăfuite-mi cad în / bască / până când vii tu / sunt prins aici și e mai rău / decât o călătorie la capătul țării / cu un personal împuțit / din tren te poți arunca oricând". O uriașă oboseală existențială își va pune, prin urmare, amprenta asupra acestei ființe aproape moarte, autiste, care încearcă să-și construiască o „capsulă" protectoare din poezia ce se dovedește însă în cele din urmă doar o producere de thanatos, un „avort" dureros la capătul căruia poetul își expulzează propriul cadavru, redus la dimensiunile unui homuncul glacificat: „îmi inventasem o țeastă ca nu / cumva creierul meu să / se-atingă cu mizeria de afară / ca nu cumva degete / murdare să îndrăznească a-l mângâia / ca pe un creier al lor // și creierul meu se interiorizase / și suferea // uneori simt că mi-a murit cineva în cap / mă iau atunci în brațe și veghez / și după trei zile / scuip afară un trupușor înghețat // un făt micuț / cu ochi albaștri / senini // un omuleț cu capul în mâini" (*capu-n mâini*).

Punctul de pornire al ciclului de inedite *sociu bătrân* va fi tocmai această stare de epuizare ontologică: acum existența personajului liric, proiectată pe fundalul decorurilor sordide, stă sub semnul sfârșitului beckettian de partidă și – așa cum se întâmpla și în paginile scriitorului irlandez – spațiul se convertește într-o vizuină pestilențială, ia înfățișarea citadinului colcăitor prin care se târăsc niște ființe vermiculare: „ne-au urcat / treptele lor / jegoase după ce ne-am născut / dar nu le iubim / ne-am scris / numele / la temelii / în cimentul molcuț / seara ne-ntoarcem / în găoazele lor / ca niște limbrici / spășiți" (*blocuri*). Viața acestora este o perpetuă plimbare în cerc, ca prin curtea unui penitenciar, s-a redus la acte mecanice, iar „pivotul" existenței este acum banul care i se substituie „puterii" mult mai abstracte (cu conotații politice, dar și metafizice) din *foișorul rockerilor*: „în curând vor apărea primii heroinomani în botoșani / în curând voi călca pe seringi pe / aleea pietonală

unirii / două femei se-ntâlnesc / cu sacoșele-n brațe jumătate pământ de cartofi / jumătate anxietate / întotdeauna / una vine de la spital cealaltă / merge spre tribunal și-amândouă // și-amândouă vor trece și pe la direcția / vor trece și pe la direcția muncii // dragostea mea toată noaptea / am vorbit bani pe podea / pantalonii mei de la second / rochia ta second-hand / șușoteau bani" (*bani de dragoste*). Romanul de dragoste „mizerabilist" nu face astfel decât să dezvăluie încă o dată turpitudinea existenței, dar, spre deosebire de alți reprezentanți ai promoției sale (în ale căror poeme sexualitatea neliniștește, provocând uneori chiar dezgust sau oroare), Dan Sociu descoperă partea de „mecanică" implicată în actul erotic, care depersonalizează, iar autenticitatea lui rămâne suspectă, de vreme ce implică automatismul, comportamentul în serie: „îmi apăs gura peste gura ta / cum se face / cu o palmă îți presez un sân cum se face / îți presez și celălalt sân cum se face / te ridic puțin cât să-ți scot chiloții cum se face / îmi apăs gura pe gura ta cum se face / îți desfac picioarele cum se face / mă înghesui în tine cât să intru cum se face / mă mișc înainte și înapoi să nu iasă de tot cum se face". „Mecanica" actului copulativ face inteligibilă „mecanica" viului, a corpului care funcționează ca o mașinărie, provocând un acut sentiment de înstrăinare, conștiința clivajului dintre mișcările materiei sufletești și spasmul plasmelor viscerale: „trupul meu e un nenorocit de contabil / așa cum mângâierile femeii sunt lovituri / date cu viteza ardelenească-a ninsorii / trupul e un nenorocit de funcționar / îi spuneam lui dan coman / în autogara ireală din bistrița, la plecare / înțeleg să nu ne înțeleagă, a încuviințat el, părinții, iubitele, nevestele, nenumăratele neamuri / sau târtanul din gloată // dar voi, plămâni ai mei, să nu pricepeți voi chiar nimic / din nobila artă a conversației?" Ura de sine începe să musteasă acum, ca un lichid purulent, strecurându-se în „catalepsiile" personajului liric, iar discursul „violent" al promoției fracturiste devine, în cazul lui Dan Sociu, discurs autoagresiv, aproape suicidal: „întins pe podea / cu un sac gol de cartofi în brațe / îmi spuneam eu / nu sunt / decât un rahat în ploaie / care vorbește". Această vorbire autodemistificatoare și autoresentimentară are un dublu efect: declanșează violența fizică pe care personajul liric o exercită asupra lui însuși („îmi mușc adânc încheietura mâinii / îmi fac ceas"), dar „deconstruiește" în același timp (pentru că e o parafrază la Nichita Stănescu – transpus în cheia excrementialității) mitul poetului ca personaj prometeic sau faustian, căruia îi contrapune imaginea marionetei beckettiene, pătrunsă de conștiința propriei sale nimicnicii: „nu voi câștiga bani și nici / nu voi face oamenii / să chiuie ca la bregović / când îmi citesc poemele // numele

meu nu va fi dat / nici unei alei drăguțe / pe care mi-ar plăcea să fiu jefuit". Discursul „violent" constituie însă la Dan Sociu nu doar o modalitate de frondă (ca la Marius Ianuș), ci și o formă de exorcism, căci, asumat ca discurs, așadar în planul limbajului, el neutralizează pornirile (auto)agresive în spatele cărora acționează (cum știm de la Freud) pulsiunea de moarte, iar după ce violența e consumată până la capăt, ca fapt de limbaj, subiectul liric își regăsește ipostazele candide, transpunând, în registru underground, reverii ale intimității ce par să aparțină unui veșnic copil sau adolescent: „în cameră e întuneric / undeva la marginea orașului fluieră o locomotivă / ca întotdeauna / sunetul acela prelung îmi duce genunchii la gură // mă visez cu o infirmitate / și-o târfuliță să mă hrănească la pat". O uriașă nevoie de căldură și de tandrețe se întrevede în spatele gesturilor de personaj „alcoolizat", care vin din Bacovia, iar complexul „mașinii" e înlocuit acum de „complexul caloric", concretizat în oroarea de rece, în căutarea spațiilor amniotice, saturate de căldură maternă, astfel încât, în fantastica lui Dan Sociu, paradisul capătă ipostaza „spitalului de copii": „aici mama / e un fel / de mă-ta / și tatăl nostru / nu e / decât / tac-su // am citit undeva / că trebuie să urli / opt ani / șapte luni și / șase zile / ca să încălzești / o ceașcă de cafea // aștept / pe holul spitalului de copii / cu un pahar de cafea rece / în mână". Poemele din *fratele păduche* evidențiază astfel în Dan Sociu un poet cu personalitate puternică, un „autenticist" capabil să scrie „cu sânge", aducând în corul promoții 2000 o voce cu un puternic timbru original, iar „mizerabilismul" său nu se naște doar din social (ca la fracturiștii bucureșteni), ci e apocaliptic și metafizic, autorul interpretând, cu mijloacele expresive ale „noului val", partitura „poetului blestemat" într-o manieră extrem de convingătoare.

Același autenticism se regăsește și în volumul *cântece eXcesive*, în care Dan Sociu conturează, în secvențe puternice de ciné-verité, reportajul sordid al cotidianului ce aduce în prim-plan imaginea actualizată a „târgului" bacovian privit ca o „margine ontologică". Este un spațiu populat de o umanitate gregară, care poartă stigmatele bătrâneții și ale epuizării ontologice, o lume „rece" care produce o nevoie aproape organică de căldură și de apropiere, concretizată în reverii ale intimității, în „mixturi" de abjecție și candoare: „Șapte bărbați așteaptă în crama gării. / Așteaptă privind tulbure peste pahare – / picioarele ei sunt grosolane, / bătrâne, strânse în ciorapi găuriți. / Se lălâie sub fusta scurtă / pătată de bere. // Și toți șapte visează cum, / pentru o clipă, le-ar lua cu ei / în compartimentul cald, / cu perdelele trase. // În drumul spre casă" (*Doamne, dă-mi puterea fustei scurte*). Univers

„excrementțial", traversat de făpturi „reziduale", care au uneori alura personajelor beckettiene, iar anecdoticul se convertește în parabola ontologică, mărturisind despre bolile ascunse în lucruri și în țesuturile omenești, semne ale disoluției apocaliptice în mâzga colcăitoare a noroiului infernal: „Ficatul mărit dureros / pe monitorul alb-negru / unghiile ei argintii / îmi ating, / în treacăt, firele albe / de păr pubian. // transpir și mi-e rușine că transpir. / Mi-e rușine / că sunt atât de slăbănog / și bolnav. / Ficatul meu obscen / mă face de râs / în fața imagistei de la Urgențe" (*Imagista de la Urgențe*). Așa cum se poate vedea, poemele lui Sociu transcriu acum suferințele unei corporalități în exces, care are tendința de a dospi, ca un aluat, dilatându-se, până la monstruos, asemenea cadavrului dintr-o cunoscută piesă ionesciană: „cadavrele se lungesc / câțiva milimetri / vei fi o femeie mai înaltă / voi fi un bărbat mai îndrăgostit, // voi fi mai înalt, te vei simți protejată" (*Au spus la radio*). Prins între oroarea de viață și teama de moarte, măcinat de maladii secrete ale fibrei organice, actantul liric devine astfel protagonistul unei experiențe agonice, care se desfășoară undeva la granița dintre existență și nonexistență: „seara mă culc cu frica de moarte. // și nu pare a anunța deloc o zi bună, / și nu mai pare a anunța nimic / dimineața în care, / privind înapoi din greșeala / îți descoperi în excremente / bețe de chibrit arse – // «și ce frumos te rugai când erai mic, Dușule / cu coatele pe marginea patului, / cu fundulețul în sus»". Starea agonică se concretizează în motivul rătăcirii prin cotloanele unui labirint pestilențial și abject, în tentativa, mereu eșuată, a ego-ului de a regăsi zonele calde ale intimității, „casa ocrotitoare" care are căldura pântecului matern: „Într-o seară am cărat cu nevastă-mea / zece găleți de căcat – / (...) Apoi, pe nespălate – cum se și face / după zdrobitul strugurilor, după înmormântări / sau după lucrările cu vidanja – / pe nespălate am făcut dragoste-n draci // și din întuneric ne fixau ochii albaștri / ai fetiței noastre – // drumul spre casă n-a fost niciodată drumul spre casă" (*Drumul spre casă nu mai e drumul spre casă*). Într-o asemenea lume ostilă, asumarea marginalității este o formă de protest, dar și efectul unei crize de adaptare, iar în spatele măștii de lumpen pe care poetul o etalează ostentativ se deslușește prezența unui suflet fragil, infantil și ingenuu, cu resurse inepuizabile de candoare, din familia spirituală a lui Esenin. El are nostalgia purității și a copilăriei, nostalgia paradisurilor amniotice, vorbește despre dragoste cu fervoarea unui cavaler medieval, făcând din femeie obiectul unei adorații aproape religioase și al iubirii „imposibile": „Tu ești Oana Sârbu și eu tocesc noaptea / la matematică și șah pentru tine. / Tu

ești Bucur Daniela, dintr-a VI-a D / și eu sar de la etajul doi, ca să mă vezi sângerând. // Eu vin din Bukowski, / tu vii din Turgheniev / și nu avem nici o șansă, / nici o șansă să ne-ntâlnim" (*Cântec eXcesiv II*). „Cântecul excesiv" devine astfel formula aptă de o exprima o sensibilitate in răspăr față de lumea „rece" a cotidianului; el se revarsă torențial, de-a dreptul din inimă, implicând un exces de cuvinte și gesturi care rămân totuși mereu cu un pas în urma trăirii, ce copleșește prin intensitate, amestec de frustrare și adorație, de disperare, voluptate a autodegradării și oboseală existențială, care culminează, toate, într-un patos autodistructiv exprimat fără nimic nefiresc sau strident: „Dorm oriunde ca să fiu în același oraș cu tine / pentru că nu am un loc al meu, dar o să am un loc al meu pentru tine, o să omor / ratatul din mine pentru tine și o să fac bani – // (...) Troleibuzele care nu duc la tine / nu-mi folosesc la nimic. / Troleibuzele care duc la tine / nu-mi folosesc la nimic. / Într-o noapte o să mă lipesc de mașina neagră din / fața blocului tău, o să-i pornesc alarma, să te trezești / enervată să te ridici din pat de lângă el – // În ultimul timp nu te mai pot vedea decât pe holuri / la o țigară, și tu fumezi trei una după alta, / și pofta ta morbidă mă bucură. / Cândva vom face amândoi cancer la plămâni și-mi / doresc să nimerim în același grup de suport, așa, // ca Bonham Carter & Norton, / Tori Amos & Kafka" (*Cântec eXcesiv I*). Iar în asemenea texte, Dan Sociu aplică perfect rețeta autenticismului, reușind să atingă poemul „total" care face scriitură din viață și viață din scriitură.

Textele DIANEI GEACĂR din volumul *frumusețea bărbatului căsătorit* (Editura Vinea, 2009) înfățișează tribulațiile unei ființe solitare într-o lume ostilă și rece, în care toate canalele de comunicare sunt blocate, iar fiecare obiect a devenit sursa unei posibile agresiuni sexuale: „Unde ai vrea să ajungi, domnișoară? // Într-un spațiu în care / nu mai vrea nimeni. Într-un spațiu în care / privirile libidinoase n-ajung. Cu o privire de gheață (sper) / cer două cutii de bere, întind banii, desfac frigiderul, / mă-ntind după ele (oh, se vede / celulita, ah, celulita! Ce știu eu despre ea? / le iau una câte una, mă-ntorc și spun răspicat mulțumesc. / Și apoi nimic. Am așteptat fluierături. Nimic. Doar ceva care / se adună, se mișcă undeva la îndemână, / în piept, în cap, în burtă. Ceva care râde în hohote, din ce în ce / mai tare. / Ai rămas singurică iar. Ai rămas iar singurică" (*Obiecte pierdute*). Este vorba despre un univers al afectelor glacificate, despre o dezarmantă indiferență, traversat de făpturi pe jumătate reificate, unde totul funcționează după legile

corporației, astfel că automatismele cotidiene, rutina de zi cu zi a jobului, relațiile cu șeful discreționar (noul dumnezeu al unei umanități înhămate la angrenajele eficienței) devin în versurile Dianei Geacăr tot atâtea teme poetice: „Încet-încet, brief-urile și paharele de plastic se adună / pe biroul meu. Iar în calculator, / mailurile șefului, pe care le poate vedea / toată agenția. Se știe că Domnul poate intra / în calculatoarele noastre și chiar o face. / Îmi imaginez că asta e singura plăcere a lui. / Și chiar este. // și chiar este / îngrijorat de ceea ce vorbesc angajatele lui / pe messenger. Eu îl plimb / pe situri literare, prin căsuța mea / de mail. După ce termin de scris articolele despre / diete de slăbire, ciuperci, contracepție la menopauză, / urzica, un ajutor bun la toate !, și altele / – din ele îmi plătesc terapia / ți-am atașat ceva) –, / îi las documentele deschise, ca să nu mai piardă timp (*Ataşamente, 3*). Așa cum e lesne de observat, aici realul a fost substituit aproape în totalitate de virtual, poemul a devenit mail, lanțurile inter-umane, invocate odinioară de Peniuc sau Urmanov, sunt înlocuite insidios de rețelele internetului, prin care nu mai circulă decât frig. În consecință, paginile Dianei vor mărturisi acum despre o nevoie organică de căldură și de tandrețe, vor invoca apropierile, atingerile: „Toată seara i-am urmărit cu privirea trupul slab și rătăcit, / imaginându-mi lucruri pe care / în mod normal nu vreau să le recunosc. / Și, când a venit lângă mine, în sfârșit și / ca din întâmplare / în timp ce discutam cu altcineva, / mâna mea // a intrat pe sub tricoul lui și / i-a mângâiat spatele: moale, cu un pic de puf // (...) Apoi m-am gândit mai bine, el / și-a desfăcut haina și eu am intrat. // Din când în când, ne îndepărtăm puțin, dar / numai puțin, / cât să ne uităm unul la altul, plini de uimire, / cât să mai luăm o gură de aer, / ca și cum ne-am fi pregătit să vorbim" (*Frumusețea bărbatului căsătorit, 1*). Dar povestea cuplului „clandestin" din ciclul care dă titlul volumului are caracterul unei relații incerte, erosul Dianei Geacăr este unul „clădit pe nisip", se plasează în permanență sub semnul „catastrofei" potențiale, în timp ce bărbatul se transformă tot mai mult într-o sursă de frig, care fascinează, dar și neliniștește, din cauza măștii sale impenetrabile: „L-am urmat ca și cum aș fi avut un plan, / am pus multe întrebări, pentru că / trebuia să par calmă. Abia spre seară / vocile au tăcut. Probabil că a mai fumat, / eu am mai băut apă minerală. / Mergem la culcare a mai spus // și că va dormi în altă cameră. / În cămașa de noapte cu lalele portocalii / ghemuită într-un luminiș / pe mochetă / am înghețat: / nu se poate nu se poate nu se poate nu se mai poate așa" (*Frumusețea bărbatului căsătorit, 4*). Astfel că romanul de dragoste devine „singurătate în doi" și în cele din urmă coșmar,

iar locul bărbatului în carne și oase este luat progresiv de o fantasmă onirică, proiecție umanoidă a morții: „Tot mai des mă îndrept spre un bărbat / îmbrăcat în negru, de fapt întunecat / – de parcă și-a tras un sac peste cap – / cu o viteză uimitoare / (probabil călătoresc prin aer) / și, când aproape că m-a simțit și vrea să se întoarcă, / mă trezesc brusc, transpirată" (*Frumusețea bărbatului căsătorit, 5*). Prezența angoasantă a „omului negru" duce la conversiunea atracției erotice în dorință de moarte – dorință care, la Diana Geacăr, e totdeauna în legătură cu un soi de complex al carapacei, ținând de invocarea obsesivă a învelișurilor protectoare ce sugerează nevoia de căldură și de protecție, dar trimite, în același timp, către imaginea mormântului și către schemele înhumării: „Am ajuns destul de repede pe canapea. / Oare ar vrea să mă învelească? / Să-și vadă de treabă și eu / să stau așa nemișcată. / Doar să aibă grijă să nu se apropie / de mine / Ei / să nu-mi rânjească în față, așteptând să cedez" (*Frumusețea bărbatului căsătorit, 7*). Eșecul erotic și thanatofilia nu vor face decât să catalizeze sentimentul singurătății care devine autism și antrenează oroarea de mulțimile gregare sau de privirea celorlalți (care pentru Diana Geacăr reprezintă cu adevărat infernul), dar și obsesia îngropării de viu: „Îmi amintesc visul în care eram închisă / sub niște scânduri, ciocurile negre / tăiau lemnul în dreptul feței, iar eu încercam / să acopăr spărturile cu palmele" (*Somnul de după masă*). Principala formă de evaziune dintr-o realitate ostilă și indezirabilă va fi acum visul, așa că, spre finalul volumului, locul poemelor confesive va fi luat de dioramele fabuloase și de peisajele onirice, care, în ciuda aerului lor grațios, păstrează mereu detalii neliniștitoare: „Deasupra caselor, unde știai că ai fost, / cândva și înainte să pleci, câmpul, / se învolburează particulele cărămizii. / Îți arată și ea vârtejul, apoi tornada / devine tot mai cuprinzătoare și ea / îți spune ceva esențial, ceva despre tine, dar tu sufli în cafea cu uimire, / pentru că oricum nu auzi atunci / când lucrează fluturele, iar / de sub casa de vizavi tocmai s-a ridicat / o făptură cu pălărie și pantofi rubinii" (*Fluturele și pantofii purpurii*). Capabilă astfel să poetizeze pe mai multe registre, trecând cu nonșalanță de la lirica de notație la lirica de viziune, posedând o admirabilă știință de „tăia" versul care se încarcă astfel de potențial energetic și dramatism, astăzi Diana Geacăr pare să justifice entuziasmul cu care Adrian Urmanov îi saluta, în 2005, cartea de debut. De atunci poezia ei a câștigat în substanță și profunzime. Mai mult decât în *bună eu sunt diana și sunt colega ta de cameră*, în care autoarea păcătuia poate printr-un exces de prozaizare, astăzi ea ne apare ca o poetă aproape de împlinire

În raport cu discursul „mânios" al grupului de la *Fracturi,* poemele lui GABI EFTIMIE (*ochi roșii polaroid,* Editura Vinea, 2006) reprezintă, neîndoielnic, o nouă vârstă a autenticismului: încrâncenarea, gesticulația truculentă și violențele de limbaj sunt substituite aici de notațiile „la rece", iar poeta nu mai acuză, nu se mai revoltă, mulțumindu-se să ia act, pur și simplu, de aspectele dezolante ale unei „brave lumi noi", percepute, cu placiditatea camerei de înregistrat, în exclusivitate prin senzori. Astfel că mișcările afectului vor fi permanent refulate, poemele din volum vor transcrie filmul contactului epidermic cu lucrurile (a căror existență pare mai certă decât aceea a ființelor) în mijlocul unor decoruri de o artificiozitate extremă, prin care fojgăie o umanitate suspectă din punct de vedere ontologic, al cărei arhetip este „cadavrul fardat", supus așadar unor operații de cosmetizare ce îi infuzează aparențele vieții, luminozitatea dubioasă a putregaiului: „un soare ca un cerc / de decor, descărcat / un acumulator defect // în lumina nevrotică / se târăsc la suprafață, ies din pereți, se preling / gemând / *glycerine* // strălucirea cadaverică pătrunde / prin piele se impregnează în corp / ca mirosul / ca bătrânețea // nici o umbră nici o urmă de milă" (*peisaj*). Abundă trăirile autiste, născute din conștiința acută a neputinței de a comunica prin limbaj, obținându-se în felul acesta canale insolite de comunicare, amintind oarecum de „semiozele viscerale" ale lui Adrian Urmanov, care antrenează senzațiile tactile și termice, ajungându-se la o „vorbire prin pipăit", al cărei conținut e frica de întuneric (asociat cu imaginile animalității colcăitoare) și de moarte: „de obicei vorbeam cu el când dormea / și el mă asculta / îi spuneam cele mai interesante lucruri / care s-au întâmplat în capul meu / îl mângâiam în timp ce vorbeam cu el // era prietenul meu cel mai bun // îi țineam mâna pe capul meu în timp ce dormea / să simt căldura și liniștea și îi povesteam / despre pietrele pe care le ridicam când eram copil / sub care găseam gândaci și târâtoare / îi spuneam despre un loc unde plouă întruna / și unde / atunci când vor să moară / oamenii se culcă pe jos cu gurile deschise / cu fețele întoarse spre cer" (*azi nu mi-e frică de liniște*). Căci, într-o bună parte a ei, lirica lui Gabi Eftimie este una a atacurilor de panică, a fricilor ce se nasc dintr-o teribilă senzație de insecuritate, antrenând de fiecare dată o mișcare de repliere dinspre lumea „exterioară" (spațiu al „morții generalizate") spre carcasele protectoare ale ego-ului, unde se mai face simțită temperatura animală a vieții: „acum îmi amintesc din poze alb-negru / cine e fata asta care deschide gura / cine e fata asta care țipă ca și când cineva ar asculta-o // – luați-mă acasă – // acum nu am foarte multe de spus (PANICĂ !) / – luați-mă acasă / eu

nu vorbesc bine limba asta / aici nu-i nici un stimul // prea periculos să te aventurezi în afară / afară nimic nu e viu" (*nu prea multe de spus*). Infernul invocat în asemenea texte este de obicei acela al corporației, al birourilor care se transformă în spații concentraționare, în lumi ale „oamenilor în uniformă", unde fiecare mișcare e atent supravegheată, iar existența se reduce la o succesiune de gesturi mecanice: „25 grade Celsius / camere video în fiecare încăpere / nici un moment fără rost / umiditate normală / angajații merg în direcția săgeților // (...) ei se relaxează la soare / în zumzăitul plăcut / toți cu bulinele roșii lipite pe haine / în puncte cheie / să poată fi găsiți și-n întuneric // nici o informație în plus / doar un fundal negru cu trasee albe // un om înmărmurit luat în stop-cadru inert traversând / încăperea lovindu-se de lucrurile din jur". Materia din care e fabricat ambientalul acestor lumi, unde igiena a luat locul moralei, este inoxul, element la fel de malign ca și plumbul bacovian, căci are proprietatea de a se răspândi peste tot ca o metastază, atacând în cele din urmă și fibrele sufletești: „de fiecare dată când vreau să scap / stau aici / în cada asta rece / mă lipesc de metalul emailat / să știu că va rămâne la fel de rece / în cubul ăsta igienic // după ce apa caldă s-a scurs în rotocoale / stau aici / doar să stau și să tremur / în mână părul lipit // îmi clănțănesc dinții / apa s-a scurs demult / mă lipesc și mai tare de metal" (*inox*). Corespondentul acustic al materiilor supraigienizate este „melodia" – bruiajul ce parazitează gândirea, amplifică stările de autism (omul devenind o anexă a căștilor, care, asemenea unor excrescențe, fac un corp comun cu timpanele) și impun ritmurile ritualurilor „birocratice" de peste zi, transformând viața în coregrafie absurdă: „sunt cu bunicul în aceeași cameră / eu stau la calculator și lucrez la ale mele / el își mișcă degetele de la picioare pe muzică // ne mișcăm împreună / nu e nimic de carnaval nu e nimic brutal / numai noi nimeni altcineva / o prezență vie / un creier ars // aceasta este tăcerea fericită / împărțim același cod genetic / atâta tot că tu dormi // bunicule împărțim același cod genetic / bunicule ne mișcăm împreună pe muzică" (*smileyul tău doarme*). Rezultatul acestor operațiuni de dresaj, prin care subiectul uman este adus la numitorul comun al inoxului, va fi starea de „OK", ce coincide cu mortificarea totală a țesuturilor sufletești, care capătă insensibilitatea superlativă a lucrurilor, astfel încât omul devine un simplu robot, perfect integrat în comedia grotescă a producției și consumului: „îmi merge bine mersi. sunt ok. mersi de întrebare. eu sunt ok / la fel ca restul prietenilor mei / înghițind bani, cheltuind bani / explozii fără sunet / oameni frumoși și obiecte noi și lucioase în cap" (*PoliUretanul împotriva PoliEtilenei*).

Umanitatea din versurile lui Gabi Eftimie va atinge în felul acesta anonimatul perfect, reducându-se la o sumă de puncte de pe ecranul ordinatorului, comutabile în totalitate unul cu celălalt, între care nu pot funcționa decât relații supuse hazardului: „dacă suni la un număr necunoscut la întâmplare / și încerci să ghicești cine va răspunde / și vocea de dincolo nu e speriată // ce poate ieși din asta // dacă te urci în mașina unui necunoscut / și-ți povestești viața întreagă șoferului / și el face la fel / ce poate ieși din asta // o țigară care te va calma 5 minute / o dată pe săptămână apropierea prietenilor / melodia din capul tău tot timpul // o satisfacție locală / o zvâcnire care va evolua" (*melodie*). Cel mai infernal dintre „monștrii reci" care populează asemenea bolgii este, prin urmare, calculatorul; el anulează liniile de graniță dintre real și virtual, e un uriaș depozit de existențe posibile care fabrică în serie oameni lipsiți de identitate: „sunt un hacker / am fost în sufletele lor // în poza găsită pe masa dintr-un garaj cu un băiat de 12 ani / incredibil de frumos // în camera de luat vederi cu care a filmat trotuarul / drumul lui de acasă până la serviciu // în mașina albă din garaj parcată lângă volga aia în care am dormit / și siguranța că și el dormea în aceeași parcare subterană / în mașina de lângă mine // (...) și telefoanele / și întrebarea care-mi verifică status-ul / gabi, e ok, e totul bine?" (*Sva*). Orice conectare la spațiul virtual se va confunda acum cu o experiență a golului, prin intermediul căreia subiectul uman va lua act de propria sa nihilitate, de vreme ce a exista e totuna cu a apărea pe ecranul monitorului: „eu stau mereu aici în monitor / în creierul meu înflorește ceva ca o plantă / ca o floare de inox // (...)mă ascund în spatele monitorului / colegii mei nu vor observa nimic / lângă mine e un pahar cu apă / cursorul pâlpâie / monitorul ăsta e gol // se vede doar fața mea" (*monitor*) Omul a devenit astfel o ființă dejecțională, fascinată de rezidual și excrementțial, de gropile de gunoi ce constituie reversul birourilor computerizate, iar fața ascunsă a inoxului și a materiilor hipersterile se dovedesc a fi substanțele fetide, putridul, resturile și rămășițele: „jeleuri colorate sau străvezii / și cauciuc și inox / și neoane și amfetamine / jgheaburi și țevi // gunoaiele te atrag ca zepelinul muștele / sunetul te izbește cu pieptul de zid / dar nu te mai doare deloc – dar / nu te mai simți bine decât acolo // și vrei doar un zid de pe care să te prelingi" (*spații la limită*). Poemele din cartea lui Gabi Eftimie se constituie în felul acesta într-o sagă dezabuzată a omului actual, care dezvăluie cu cruzime, fără niciun strop de iluzie, pentru prima dată în istoria nu prea lungă a liricii 2000, viscerele putrefacte ale unei lumi care funcționează după legile corporației și aduce în prim-plan faciesul total lipsit de semne particulare al unei

variante mai eficiente (*made* peste Ocean) a „omului nou". Scriitura e austeră, lipsită de patetism, iar poeta posedă o știință a rupturilor semantice, care face ca adesea textul să „deraieze", debușând în finaluri greu previzibile, însușire ce conferă șirurilor inscripționate ceva din caracterul spontan al proceselor din intimitatea materiei vii, dar și girul autenticității depline.

Gabi Eftimie ni se înfățișează astfel (și nu doar prin tematică) în ipostaza unei deschizătoare de drum spre noi teritorii poetice, căreia experimentele mai recente prin zonele „spațiului privat" îi sunt, de bună seamă, îndatorate. Prezență discretă, lipsită de vocația gestului truculent și a posturilor exhibiționiste, ea rămâne o poetă cu un accentuat timbru personal, al cărei debut ar fi meritat mult mai multă atenție din partea comentatorilor și a colegilor de generație.

Poemele lui STOIAN G. BOGDAN (*Chipurile*, Editura Cartea Românească, 2009) proiectează, într-un amestec bine dozat de candoare și de cinism, filmul vieții de zi cu zi, punctat de mici anxietăți existențiale, legate îndeosebi de presentimentul precoce al morții: „e vremea când diamantele devin niște cioburi / când fiecare fum de țigară e-o gură de aer proaspăt / când vodca se scurge pe gâtul meu / în gol / eu însumi mă las baltă / banii îmi ard mocnit în buzunare / și nu-mi pare rău / când cuvintele se împiedică de ele / și-mi rămân / în cap // e vremea când viermele mă găsește" (*Poemul din ultima cameră*). În spiritul noului autenticism promovat de școala de la *Fracturi*, fundalul pe care se desfășoară drama existențială este peisajul mizerabilist, dar Stoian G. Bogdan evocă mai puțin periferia sordidă a marii metropole; peisajele lui citadine, care dau o senzație acută de pustietate, aparțin (ca la Dan Sociu sau la Rita Chirian) orașului provincial, unde domnește o banalitate ucigătoare: „cobori din mașină pe țărâna în care ți s-a terfelit copilăria / acum ești un om în toată firea nu ca atunci când ai plecat / jumate tu jumate hainele lu' tac-tu / trântești portiera în urmă tragi din țigară fum după fum / îți faci curaj deși-năuntru nu te mai așteaptă nimeni / (...) intri / aici te-ai blocat / și parcă simți leșinul apropiindu-se de camerele goale / cu poze arse cu păienjenișuri și mii de șobolani" (*acasă*). Aveam de-a face aici nu doar cu o „margine geografică" din familia „locurilor unde nu s-a întâmplat nimic", ci, mai ales, cu o „margine ontologică", populată până la refuz cu o umanitate reziduală, astfel încât „chipurile" pe care le evocă poetul, oarecum în maniera lui Edgar Lee Masters, alcătuiesc o galerie de „marginali" cu pulsiuni destructive, dar mai ales autodistructive, de revoltați care repudiază

orice normă socială sau încearcă să evadeze în drog: „nu a venit nimeni / nici sora, nici tovarășii de pușcărie, nici măcar popa / că tot bântuia prin sat vorba că-și luase singur mau // sigur, nu-l înghițea nimeni / toți îl blestemau în șoaptă / când se-mbăta ulița rămânea pustie / tremurau casele / ferecate în zornăitul cântecelor și-njurăturilor lui // se zvonea că trăise cu maică-sa și c-omorâse / se zvonea că-l are pe dracu-n el / mie îmi tot vindea găini așa că nu-l judecam // l-au găsit în veceul din fundu' grădinii / și după cercetări s-a stabilit că zăcuse acolo peste patruj' de zile / și așa a fost că altfel nu se explică / putoarea iscată în toată acea perioadă // totuși cu-așa o moarte sigur a prins un loc la dreapta Tatălui // a avut noroc că nea Șoric, groparul, era în toane bune / că altfel cre' că se-ngropa singur // în sfârșit, la-nmormântarea nemernicului chiar n-a venit nimeni / dar a venit mama celui pe care-l omorâse" (*La înmormântarea nemernicului*). Fiecare dintre aceste personaje, pe jumătate tragice, pe jumătate burlești, are propria lui istorie, propria lui poveste, ceea se face ca textele lui Stoian G. Bogdan să graviteze aproape de fiecare dată în jurul unui mic nucleu epic, dar mai ales să se transforme pe nesimțite în parabole existențiale, în fabule ontologice ale căror personaje capătă, ca-n istorioarele lui Esop, un evident caracter alegoric: „Încă îl mai privesc pe omul cu târnăcopul // el are barba mai lungă decât viața / el are umbra culcată în afara timpului / și-n versul ăsta i se observă cordonul ombilical / el lovește cimentul de parcă l-ar înjura // doar asta a făcut / doar asta va face / noapte și zi / fără să înceteze / ca o mașinărie a veșniciei // nu l-a născut nimeni / nici nu știu dacă există cu adevărat / dar el lovește cimentul de parcă l-ar înjura" (*Neputinciosul*). E neîndoielnic că poetul are o remarcabilă vocație de portretist, dar și de auportretist, iar autoportretele sale, întotdeauna la scară mărită, se realizează cu mijloacele unui „mozaicar", printr-o aglutinare de detalii între care funcționează mai degrabă tensiuni decât consonanțe: „Am de la strămoșii mei turci abilitatea / de a prinde șansa de coaie, o mare slăbiciune / pentru fecioarele de bani gata și pentru aur. / Am de la strămoșii mei țigani un suflet / înflorat ca fustele bunică-mii și un pumnal / în buzunarul de la piept. De aia când nu / reușesc cu diplomația, pe care o am de la / strămoșii mei unguri, scot cuțitul și tai. Am de la strămoșii / mei greci nas borcănat, ureche muzicală / și gură spurcată. Sunt un bărbat însingurat / pentru că am de la strămoșii mei evrei dezavantajul / de a nu-mi găsi locul și o mai mare dragoste / pentru averi decât pentru oameni. Am / nu știu de unde plăcerea jocurilor de noroc / și un ghinion fenomenal, așa că ce am azi / mâine e istorie". Totul e perceput acum hiperbolic, maximalist; nu

lipsesc, de aceea, din poemele lui Stoian G. Bogdan declarațiile teribiliste, exploziile gratuite de violență, conștiința unui pedigri tarat de catastrofe genetice: „când eram mic / aveam casa-n pantă / de-aceea nu mă mir că hornul era ca turnul din pisa / că mingile mele erau cumva mai sferice în stânga / că trupul meu e puțin lăbărțat // când eram mic / tata mă trimitea să bag o piatră sub roata din spate a dricului / după fiecare înmormântare / ca nu care cumva să creadă lumea / că șofează beat / sau cine știe ce // am băgat o piatră sub Salvare după ce l-am bătut pe moș ciobanu / una sub duba ce-l transporta pe tata la pușcărie" (*Cap de broască*). Acest eu hiperbolic va fi supus însă adesea autoironiei, măștile lirice „la scară mărită" explodează aproape instantaneu, ca niște baloane de săpun, iar poezia e denunțată ca mistificare și simulacru: „noapte după noapte / mă visez într-un castel de nisip / pe o plajă pustie // îmi țin mâinile / ca să nu-mi țâșnească / să nu mi se scurgă printre degete / ca niște monede vâscoase // și-n urmă să paralizez într-o baltă de vomă / cu ochii fixați pe câte un rest de mâncare / care mă duce departe departe // aici. tu nu ești // duhnesc / ca un om al canalelor la ieșirea din iarnă / duhnesc / ca un om al dragostei la ieșirea din trup // aiurea // spun că te iubesc ca să obțin chestii" (*Sunt. O lichea*). Lucrul cel mai surprinzător și cel mai paradoxal este că la Stoian G. Bogdan acest spectacol cu măști lasă o senzație deplină de autenticitate, poetul reușește să intre în pielea personajelor sale ca în propria-i piele, rămâne perfect convingător în marea majoritate a textelor din volum, unde rareori se strecoară câte o notă falsă sau un sunet ciuntit. El pare să ne ofere deocamdată versiunea hip-hop a autenticismului, iar faciesul „băiatului rău" i se suprapune perfect peste trăsături.

La fel ca și Gabi Eftimie, VAL CHIMIC (pseudonimul Valentinei Chiriță) propune în poemele sale (*umilirea animalelor*, Casa de pariuri literare, 2010) varianta „la rece" a autenticismului, iar critica „de la stânga" a societății consumeriste nu mai e însoțită (ca în epoca „de aur" a fracturismului) de gesturile de frondă sau insurgență, poeta înregistrând, cu detașarea camerei, filmul vieții de zi cu zi, în secvențe de alb-negru, care au ceva din răceala unei truse chirurgicale. Iar decorul acestei lirici seamănă, ca o picătură de apă, cu lumea „transpoliticului" despre care vorbea Jean Baudrillard, o lume care se instaurează atunci când toate structurile devin obscene și transparente. Astfel încât (ne încredințează autorul *Strategiilor fatale*) transpoliticul se sustrage legilor dialecticii și saltului calitativ, e o lume a creșterilor strict cantitative, a „extazului" definit de Baudrillard drept „o calitate a oricărui

corp care se rotește în jurul propriului sine până la pierderea sensului și care strălucește apoi în forma pură și vidă". La val chimic, „extazul" se identifică, într-o primă aproximare, cu cancerizarea materiilor anorganice, moarte, ca și a artefactelor, care dobândesc strania proprietate de a „metastazia", contaminând, ca o boală a celulelor, țesuturile organice și provocând blocaje ale proceselor metabolice: „tenișii colorați acoperind unghiile date cu titan / au părăsit încăperea / gingiile au lăsat urme roșii pe pâine / iată un corp într-o cutie (...) poate dacă o să muncesc foarte mult / o să-mi permit multe obiecte metalice, orbitoare / dar am obosit (...) felia a fost înghițită de prăjitorul de pâine / înainte de a ajunge la noi / și pofta niciodată săturată // pofta de creier o știe numai prăjitorul de creier" (*tai legăturile*). Așa se face că în universul acestei poezii subiectul uman e tot mai mult substituit de obiecte, mai ales de acele „lucruri de uz curent" care țin locul unor funcții somatice și prin care omul (cum spunea Jacques Ellul) s-a „amputat de el însuși", de motoare, angrenaje și mașinării care invadează, ca o ploaie torențială, textele lui val chimic, alcătuind topografia unui infern al domesticității și ambientalului: „o mașină galbenă deghizată în taxi / așteaptă să ne ridice // cineva aleargă bezmetic cu toate cablurile-adunate / se repede spre aspirator / dă să-l adune din colțul încăperii / își înalță brațul odată cu tubul" (*cum o să se termine*). Lucrurile devin acum amenințătoare, terifice, se vor înscrie în simptomatologia unui pericol latent, care amenință de nicăieri și de pretutindeni, căci, alături de prezența „materiilor metastatice", una dintre dimensiunile definitorii ale „transpoliticului" e „terorismul", legat de primejdia exterminării potențiale. Dar acest „terorism" nu vine doar din direcția lucrurilor, ci și din direcția „celuilalt", care, perceput ca un virtual agresor, devine o sursă permanentă de anxietate, în timp ce corpul, transformat într-un „obiect străin", exercită, la rândul său, teroare și panică: „deschid fereastra și fac parte din lume / de-abia am ieșit de sub duș cu corpul intact / și de data asta / motorașul a transformat spaima în spaime mai mici // pe pat e același corp poate că îmi aparține / îl iubesc, asta mă convinge că nu e al meu // privirea celuilalt e încețoșată a intrat brusc" (*origine*). Sub impactul unei asemenea „stări de asediu", personajul liric este supus unui permanent proces de reificare, iar obiectele, pe care ajunge să le posede cu voluptate (în conformitate cu legile consumului permanent) ajung să-i disimuleze vidul interior, căci aici posesia ține locul ființei, iar a fi e substituit mereu de a poseda: „obiecte pretutindeni / fața de masă spălată de trei ori pe zi // nouă cămăși nouă perechi de chiloți / învelite în celofan // nu există nici un centru / doar juxtapuneri ale

resturilor tale, / grămezi de gunoi la periferii, // totuși, există obiecte neînsuflețite, dedate plăcerii și fărădelegii, / care trezesc în tine speranța de viață / și posedarea fără limite / tot ce ating prinde suflu". Această degradare a subiectului uman (transformat într-un „obiect printre alte obiecte") e marcată de blocaje ale memoriei, de stările amnezice care duc, ca moment paroxistic al înstrăinării de sine, la „uitarea" propriei identități: „am ieșit din memorie / ca din cea mai perfidă / boală a bătrâneții / plin de bunăvoință și generozitate // din pat, obiectul / cu care mă trezesc uneori la piept, / agățat, pe care pliurile pielii nu îl mai susțin / pornește, din greșeală, primele știri. / le aud din baie. golurile / încep să revină" (*scanare completă*). Dar este marcată, în același timp, de dezagregarea limbajului, căci universul poetei este o lume a „zgomotelor de fond", unde cuvântul s-a metamorfozat în onomatopee, iar mijlocul de expresie predilect îl constituie numerele de coregrafie grotești, ale căror mișcări dezarticulate tind să se constituie în „confirmatori" prin care personajul liric încearcă să obțină dovada propriei lui existențe: „dansez singură în casă / în fața camerei / sunt coco pulverizată // las brațele să mături / un strat subțire / acel lichid cefalo- / gândesc întruna // înregistrez tafta, trepidez / metalic, două căni lâncezesc, / respir în neștire // până va continua / o să le ia un an-doi / să mai poată intra // mai întâi buzele, sprâncenele / sau părul, ciorapii / fierbinți" (*playgirl*). Rezultatul unor asemenea gesturi, automatizate la maximum, este o stare de epuizare, o oboseală existențială asemănătoare cu agonia, care declanșează, în versurile lui val chimic, „reveriile odihnei" ce culminează odată cu instaurarea dorinței de moarte: „aseară, după nouă ore petrecute în același spațiu, am stat la culoarea roșie a / semaforului un minut, timp în care ne-am prefăcut că nu ne observăm. în / mod curios, nu erau mulți oameni pe trecerea de pietoni, dar am reușit să ne / facem dispăruți cu succes // dacă o să-și dea ochii peste cap, nu mă va satisface // pe coridor, fața e străbătută de benzi colorate, / iar lumina din baie, năucitor de albă. / acolo aș vrea să pic lat" (*sindicatul electronic*). Nu întâmplător însă aceste reverii coexistă cu obsesia „reanimării" („vreau pe cineva care să mă entuziasmeze"), căci personajul „rezidual" care bântuie prin versurile poetei se situează la jumătatea distanței dintre viață și moarte (ce par să i se refuze în egală măsură), astfel încât el se manifestă ca și cum ar exista, în timp ce statutul său ontologic este, în fond, cvasi-existența. Iar poemele lui val chimic se constituie finalmente într-o radiografie extrem de lucidă a societății consumeriste și a maladiilor existențiale pe care le generează aceasta, textele configurându-se, în succesiunea lor (monotonă, firește,

dar se putea oare altfel?) într-o fișă clinică a omului-mecanism, convertit într-un simplu accesoriu al obiectelor pe care le manipulează și de care este manipulat. Tonul e blazat, constatativ, „mânia" școlii de la *Fracturi* (care era, în definitiv, o formă de catharsis) a fost luat (așa cum se întâmplă mai ales în ciclul care dă titlul volumului) de umorul negru și bufonada sinistră, o disperare neputincioasă colcăie aproape în fiecare poem, de vreme ce nici o „revoluție" nu mai e cu putință, iar apocalipsa poate că s-a și produs. *umilirea animalelor* marchează în felul acesta o nouă vârstă a poemului social, care, venind după protestul „romantic" al fracturiștilor, desfășurat pe fondul „acumulărilor primitive de capital", investighează acum nu pestilențialitatea cartierelor periferice, a blocurilor sordide și a căminelor studențești, ci infernul antiseptic al mallului și al corporației, lumea „macdonaldizată", din care a dispărut orice urmă de suflet. Iar retorica „mâniei" s-a convertit într-un rictus de neputință, eposul lumpen inaugurat de Ioan Es. Pop și continuat de Marius Ianuș a devenit la autorii mai noi (printre care se numără și val chimic) un soi de desen animat, care contrariază prin grotesc și absurditate.

Deprimiștii

GELU VLAȘIN, DOINA IOANID, RUXANDRA NOVAC, RADU VANCU, T.S. KHASIS, ANA DRAGU, OFELIA PRODAN, ANDRA ROTARU

În volumul sau de debut, *Tratat la psihiatrie*, GELU VLAȘIN cultiva poemul „psiho", evocând „trecerile" printr-un cotidian derizoriu, plasat sub semnul meschinăriei si al trivialității, iar structura textelor sale sugerează antimuzica", ele sunt „orchestrații" de onomatopee, scrâșnete și hârâituri, ale căror rădăcini mai îndepărtate se găsesc în Bacovia. Astfel încât poemele din volum, cu căutata lor punere în pagină (care îl determina pe Nicolae Manolescu să le numească îndreptățit caligrame) au aerul unor „partituri" care evocă, în accente caustice, o realitate ostilă. Și, tot pe urmele lui Bacovia, ele se constituie într-o poezie a „nervilor", transcriind „fobii" și „depresii", trăirile autiste ale unei sensibilități violentate de spectacolul cotidian care are accente de farsă absurdă: „prin / stânga / ocolesc semafoare / fictive și / mestec o / gumă / airwaves tu / îmi lași pe / robot / mesaje / îmi reciți din / cărți de / bucate / cum se / face / budinca și / ciorba de / linte / depășesc un / tramvai și / lovesc un / pieton cu / privirea mea tâmpă / deschid / ușa / mănânc

alune mucegăite / beau ceai cu / pesmet / și / arunc buchetul de / mireasă pe / care tu / n-o să-l mai vezi / niciodată / în roz" (*hipocondrie*). Viziunile lui Gelu Vlașin se vor constitui în consecință, după principiul mozaicării, din „crâmpeie" de real, ele reproducând filmul discontinuu al vieții interioare, marcat de tensiunea dintre timpul percepției și timpul amintirii, iar rostirea va fi monologică, incoerentă, acompaniată de gesturile stereotipe ale unui Pierrot care are adesea fizionomia, pe jumătate grațioasă, pe jumătate grotescă, a „manechinului sentimental": „nopțile mele au / interior proaspăt cu / studente la / psihologie și / vin fiert in / so what când / arina dansa din / priviri cu / barmanul bărbos și / boem ca / un stâlp de beton / să mai plângi / printre mese / buddy rich / caldarâmul albastru / zdrobit între / coapsele tale cu / miros de / gin tonic / să mai plângi / arctic show cu / stan getz și coltrane / când arina dansând / mi-a iubit un / surâs așternut pe / un sân de / femeie ușoară" (*amnezie psihogena*). Există în aceste poeme, așa cum se poate vedea, sentimentul unei „invazii" a obiectelor, care rupe mișcarea conștiinței, iar peste „harta" sentimentelor se abate în permanență umbra unor lucruri dizgrațioase și inutile, care o „decupează", sfârșind prin a-i împrumuta personajului liric aspectul omului-mozaic, ce reproduce mimetic caracterul fragmentarist al realului, iar „peisajele" lui Gelu Vlașin vor fi populate, prin urmare, de prezente hibride, ce sunt în același timp (ca la Urmuz) oameni și lucruri, „cântecul de ospiciu" transformându-se câteodată într-un lamento erotic cu modulații burlești, în care e evocată femeia-obiect. Obsesia devălmășiei de regnuri își găsește acum expresia într-o tehnică a „tăieturilor" și a „inserțiilor", a „petelor" ce acționează asupra discursului ca niște corpuri străine, adevărate eșantioane de nonlimbaj sau de „cuvânt mort" sugerând aceeași teroare a hibridării: „te-am / iubit ca pe o / pagina web din / site-ul yahoocom în / noaptea de / revelion / te-am / iubit cu / link-uri și cu / mouse-ul / înfierbântat și cu / monitorul deschis toată / noaptea te-am / iubit / printre taste și email-uri trimise / andreei și / gogoșile parfumate ale / corneliei și / sandwich-urile elenei / te-am iubit și / am pierdut cheile / apartamentului când / mă alergau borfașii prin / piața sudului / atât de mult te-am iubit" (*neoplazie*). Angoasele pe care le traduc asemenea poeme nu vor atinge totuși intensități paroxistice, căci Gelu Vlașin nu este un confesiv și, de aceea, textele sale au mai degrabă aerul unor „puneri în scenă", al unor scenete absurde pe care poetul le regizează nu fără detașare ironică, uneori chiar cu o fizionomie ușor amuzată și cu un evident simț al grotescului. Această „teatralitate" trimite din nou spre modelul bacovian, transpus într-o

cheie mai vizibil ironică, atingând chiar dimensiunile parodiei, iar această disponibilitate a poetului pentru parodic si ludic pare a constitui o modalitate sui generis de catharsis: supus deriziunii subtile, universul coșmaresc din poemele lui Gelu Vlașin este exorcizat, cel puțin parțial, de toxinele sale demonice, iar infernul devine suportabil în măsura în care poate fi tratat ca un subiect de „comedie subțire". Volumele ulterioare ale poetului înregistrează o schimbare substanțială de tonalitate abia odată cu *Ayla* (Editura Cartea Românească, 2011), unde autorul experimentează (cu modulații ce amintesc câteodată de poezia lui Constantin Virgil Bănescu) în direcția unui lirici imagiste, ce își ia ca temă erosul filtrat prin intermediul unei sensibilități mai degrabă livrești, făcându-te să te întrebi dacă nu cumva, după ce a trecut prin (în *Tratat la psihiatrie*) proba deprimismului autobiografist, Gelu Vlașin se întoarce acum la atât de detestatul odinioară „cultism" al liricii optzeciste.

Textele DOINEI IOANID oscilează între poem și însemnarea jurnalieră, între poezie și proză, între notația frustă și imaginarul oniric, înscriindu-se într-o zonă pe care, pe drept cuvânt, am putea s-o numim cvasiliteratură. Introspectivă și „deprimistă", autoarea e fascinată de „ritmurile" care traduc pulsiunile vieții interioare cu exactitatea unei tomografii și de viața misterioasă a viscerelor, surprinde cu acuitate mortificarea țesuturilor organice: „Organele mele tremură sub plapuma groasă de lână pe care Maia a cusut-o special pentru mine. Tremură și se desprind de la locul lor. Mă părăsesc rând pe rând. Degeaba le rog, haideți, veniți înapoi, de data asta o să am mai multă grijă de voi. Degeaba le spun că aricioaica-i pe aproape. S-au săturat de mine, de trupul meu prea îngust, mustind de cerneală. Și totuși le rog, le chem ca pe niște pisoi. Ficatul meu, splina mea, rinichii mei, plămânii mei, veniți înapoi". De același registru al trăirilor anxioase se leagă și prezențele neliniștitoare, semicadaverice, ale bătrânilor, a căror uzură, fizică, dar mai ales sufletească declanșează frica, atacurile de panică, presentimentul precoce al morții: „Abia acum. La bătrânețe, după ce ani de zile se încăpățânase să lupte împotriva prafului, măturând ștergând, lustruind fără încetare, abia acum când stătea paralizată în căruciorul de piele cumpărat de nepotul său, teama de singurătate și plictiseală se scurgea din trupul ei ca o apă mâloasă, până rămâne numai ziua senină și verde". Trupul stârnește repulsie, e resimțit ca un obiect străin și ostil, iar reveriile autoscopice ale Doinei Ioanid nu fac decât să evidențieze acea „imensă frică, generalizată, de moarte, care privește corpul ca pe o mașină ce nimicește totul" (după cum se exprima Mike

Kelley): „Ce mondenitate să fii visceral, ce lux nepermis! Viscerele nu sunt de pus în galantar. Acolo se adună mizeria, meschinăria, ura și frica. Acolo e mașina de tocat a bunicii, cutia cu Pandora cu tot. Acolo doarme mama cu mulțimea ei de prietene diabetice, nevrotice și betege înainte de vreme, cu mâinile tăiate-n borcane". Și tocmai această teroare îi imprimă personajului liric fizionomia „omului descompus", aduce în textele autoarei obsesia cărnurilor destrămate ca niște cârpe și a inimii „putregăite": „Cu inima în mână, am mers prin oraș, pășind pe prima zăpadă din anul ăsta. Și inima mea, stropită cu vin și oțet, continuă să putrezească în ritmul celor 37 de ani, în timp ce coțofenele se adunau pe umărul toboșarului. Oasele singure nu mă puteau salva. Nici numele tău, Argentina, pământ al făgăduinței. Numai un câine mare și galben s-a îndurat de mine, a venit spășit și mi-a mâncat inima fără grabă. Apoi a plecat, s-a îndepărtat spre orizont ca o imensă floarea-soarelui". În această expoziție de viscere, care are ceva din aerul sinistru al unui muzeu de patologie, burta reprezintă fragmentul anatomic prin excelență morbid, căci aceasta se înscrie în regnul „excrescențelor metastatice" despre care vorbea Baudrillard, reprezintă corporalitatea în exces, scăpată de sub legea creșterilor organice și poate ascunde secrete clinice tenebroase, e un depozit virtual de materie cadaverică: „Oamenii burtoși m-au înspăimântat dintotdeauna: nu poți să știi niciodată ce este înlăuntrul lor. Își țin mâinile deasupra pântecului, ca niște cercuri protectoare, păstrătoare de secrete, mai ales atunci când dorm". Dar burta poate constitui totodată materia unei nașteri *à rebours*, care ține de regimul creșterii nefirești; pierzându-și atributul de pântece matern, ea devine un fragment putrid și asexuat de materie, infestat cu pestilențialitatea abjectă a țesutului descompus, care se poate transmite prin intermediul moleculei de ADN, generând o umanitate „tarată", aflată sub incidența „catastrofei genetice": „Bunicul ne povestea cum zăcuse trei zile în burta unui cal, luptându-se, din burta calului dăruit de străbunicul, cu frigul, cu foamea, cu rănile, dar mai ales cu duhoarea, până la scos de acolo o rusoaică miloasă (...) Povestea asta mă făcea să mă gândesc întruna că, de fapt, noi toți, tata. Mama. Mătușa, eu și Mary, verii noștri, ne născusem din burta acelui cal în pustietatea albă". Semn al captivității într-o corporalitate abjectă și excesivă, burta poate lua de asemenea, în poemele Doinei Ioanid, fizionomia „burții de chit", e o carceră ontologică, în timp ce personajul liric are acum toate datele unui Iona feminin, care evoluează în interiorul unui univers concentraționar, alcătuit din burți ce se conțin una în cealaltă, după principiul unei Matrioșe grotești: „Ah, burțile în care stăm

închiși, în care ne închidem singuri, burțile din care mușcăm, și cele care ne devoră. Burțile care devin tobă, dar al cărei cântec nu-l ascultăm niciodată. Burțile goale și cele pline, cele nedorite și cele iubite. Burțile transpirate, lipite în împreunare, burțile fără de care nu suntem, burțile în care totul coboară. Burțile lăsate de Dumnezeu, burticile, burtoaiele, burdihanele, borțoaiele. Ah, să sfâșie cineva toate aceste burți". Ura și dezgustul de sine antrenează acum dorința de a fi altul, dublată însă de conștiința dureroasă a faptului că orice tentativă de evaziune din limburile terifice ale sinelui, cu redutabilele sale „forțe gravitaționale", este sortită eșecului: „Mi-am dorit dintotdeauna să fiu altcineva, să mă trezesc dimineața, să mă uit în oglindă și să nu mai fiu eu, ca să scap de privirea hăituită a mamei, de privirea ei de animal care nu pricepe nimic din ce i se întâmplă. Aș fi vrut să plec în lume, să-mi găsesc altă familie, unde fetele au voie să chicotească și să poarte părul lung, dar nu puteam s-o las pe Mary – cine i-ar mai fi spus povești înainte de culcare? – și nici pe bunici, atât de munciți și de triști. Așa c-am rămas să locuiesc mai departe în casa cu obloane, împachetată în negrul de fum". Personajul liric va fi prins astfel simultan între două infernuri: unul al propriei sale interiorități, scris în acizii nucleici, altul – legat de prezența ostilă a „celorlalți" și de ceremonialul unei sociabilități artificioase, pus sub semnul heraldic al „ciorii vopsite" și patronat de Mika-Lé. Sub a cărei mască pare a se ascunde „vocea socialului" ce condamnă la depersonalizare și conformism, regizând baletul mecanic al existențelor care capătă în final aerul dansurilor macabre: „Îmbrăcată într-un chimono de ceremonii, Mika-Lé mă învață cum să mănânc fructe de mare, camembert și roquefort, fără să mă strâmb prea tare. Mă învață cum să mă deschid voluptuoasă ca o lalea la soare, în timp ce înlăuntrul meu pleznesc una câte una nebunele negre, mustoase. Dansăm împreună. Dansul ciumăfaielor sub clar de lună". „Blestemul cernelii", legat de actul scrisului și invocat în câteva texte face însă problematică autenticitatea actantului liric, de vreme ce practica textului nu-i decât o producție deconcertantă de simulacre, la sfârșitul căruia producătorul, el însuși, se pomenește metamorfozat într-un artefact dubios, într-o „cioară vopsită": „Poate sunt și eu ca pescărușii de pe cheiul Dâmboviței, numai o cioară vopsită, cum spunea Mika-Lé. Doar nu crezi cumva că ăștia-s pescăruși adevărați? Ce să caute pescărușii în mijlocul Bucureștiului?" Viața „scrisă" se dovedește astfel la fel de puțin dezirabilă ca și viața reală, așa că, suspendat între dorința de a fi altul și neputința de a fi cu adevărat el însuși, actantul liric încearcă să se consoleze în cele din urmă cu utopia unei

existențe vegetale care nu este însă decât celălalt nume al dorinței de moarte, o moarte pe care Doina Ioanid o detestă și o adulează în același timp: „Sădește-mă, Doamne, în pământul reavăn și aburind. Sădește-mă ca pe o tufă de crizanteme Sădește-mă și ține-mă lângă lucrurile mici, lângă gărgărițe și furnici. Și apoi vino de mă culege. Culege-mă și dă-mi iarăși drumul în lume". Prozopoemele sale, care urmează o linie inaugurată cu două decenii în urmă de Cristian Popescu și Iustin Panța, se particularizează prin tonalitatea lor obosită și anxioasă, câteodată sarcastică, dar mai ales prin structura lor „muzicală", accentuată din când în când de prezența, mai mult sau mai puțin fortuită, a unei rime. Apropiată, dacă ne gândim la colegele sale de generație, mai ales de Adela Greceanu, Doina Ioanid nu împărtășește însă câtuși de puțin „angelismul" din *Domnișoara Cvasi* sau *Înțelegerea drept în inimă*, căci pare lipsită total de vocația paradisului.

Discursul mânios al promoției fracturiste devine, în poemele RUXANDREI NOVAC, o rostire dezabuzată, rostirea unei sensibilități oripilate de filmul sordid al realului, resimțind însă, în același timp, extrem de acut sentimentul condamnării implacabile la real: „Ca într-o celulă sau ca într-o groapă comună / strânși unul în altul, visăm același vis, / trist și sacadat / al unei mizerii fără sfârșit / (...) suntem animale necunoscute în parcări subterane / gata de o crimă perfectă / noi nu am ieșit / de aici nu vom ieși niciodată / dacă ne e frică înjurăm / dacă deschidem brațele din ele cad inimi și sticle golite // noi nu vom ieși niciodată / nu vom pleca niciodată". Poemele vor transcrie, prin urmare, stări de colaps interior, pe parcursul cărora cuvintele își pierd violența, înglodându-se în materia unei sile negre și lipicioase ca smoala, reverii autiste și letargii, introspecții ce revelează boli ale țesutului sufletesc, în care au deversat parcă toate bolile veacului: „Sinele meu trist croșetează un pulover / din părul lung al sinelui anilor șaizeci / sinele meu trist nu vrea să fie cu gașca / sinele meu trist se scufundă în câmpul lui cu ciori / roșii ca steagurile pe care ei nu le-au văzut / sau le-au văzut și-au zis că-s căpșuni. / Sinele meu trist pipăie pereții camerei în care stau / și simte ceva ca un curent electric / ca într-un gărduleț ca într-o dantelă mecanică". Astfel încât poeta ajunge la un soi de perplexitate existențială, trăiește undeva la granița dintre viață și moarte, care îi apar deopotrivă de indezirabile, dar și deopotrivă de intangibile, deoarece se situează mereu în afara acestui orizont al silei si al tristeții, care paralizează freamătul fibrelor vii („Sinele meu trist vede că totul e bine / că moartea e de fapt o mașină stricată / aruncată la cimitirul de mașini / și că

viață e și ea o mașină stricată / aruncată la cimitirul de mașini"), dar nu și dorința de evaziune: „și am să iau o mașină și am să plec / mașină mare, cât un autobuz / cu un bec gălbui pe ea cu mandibule mici pe capotă / mașină de sunete și viziuni". Mașina stranie, evocată în asemenea versuri, reprezintă desigur vehiculul utopic al poeziei, care, dacă nu poate trimite, ca o trambulină, în afara realului și nici nu poate să-l exorcizeze de incurabilele lui maladii, are cel puțin posibilitatea să-l „realcătuiască" (textualizeze) și să-l remozaicheze la nesfârșit. În consecință, în poemele Ruxandrei Novac decorul turp al cotidianului poate să dobândească pe neașteptate accente de fabulos, să-și amplifice halucinant toate stigmatele, convertindu-se în coșmar. Iar poetizarea devine un exercițiu sisific, pe al cărui parcurs „răul lumii" este ridicat la dimensiunile unei culpe existențiale, cu rădăcini metafizice, în timp ce fabulosul rezultă aici din transpunerea decorurilor „mizerabiliste", în conformitate cu logica visului, în panorame și viziuni apocaliptice, care provoacă atacuri de panică, legate de acea ontologie a mortalității, caracteristică literaturii experimentaliste; aici existența se situează sub amenințarea exterminării potențiale, iar textele autoarei configurează topografia unui univers al terorii generalizate în care fiecare obiect poate constitui sursa unei posibile agresiuni și va inspira prin urmare o spaimă difuză și insidioasă: „spaima ne-a adunat într-unul singur / spaima de cățelul pământului, de seringi, / de cei care ne obligă să ne / lăsăm de fumat / spaima de lobotomie, spaima de damblagire, / de domnul contabil, / de-a nu crăpa decât după treizeci de ani / spaima cumplită de cei care ne ocrotesc / spaima de omul-pasăre, / spaima de bob din twin peaks // spaima, femeia cu părul roșu, cu mâinile roșii, / cu barba roșie cu / tocurile înalte cu ciorapi lycra / frecându-se de fermoarul blugilor tăi, / trecându-mi ușor mâna prin păr / păianjenul viu care iese din mine". În virtutea aceleiași ontologii a mortalității, poezia se definește, tot în spirit experimentalist, ca o artă „zum Tode" care vorbește despre moartea cuvintelor și despre teroarea putridului, care planează deasupra tuturor înfăptuirilor omenești: „aici nu e loc / nici de milă nici de libertate nici de dor / totul se încleștează te trage din ce în ce mai jos / până la capătul capătului / totul e un urlet o apă cafenie care / mă spală întruna din care beau întruna / în timp ce femeile mele câștigă bani. // Hrană pentru morți aceste cuvinte frumoase / care s-au spus / de mii de ani doar hrană pentru morți / grăsimea gălbuie a Marilor Oameni". Cu toate acestea, poeta împărtășește interesul pentru social al promoției sale, ale cărei frustrări constituie materia unor „ecografii" lucide și câteodată sarcastice, în care rictusul dezabuzat a luat locul gesturilor

spectaculoase de insurgență: „noi suntem muncitorii și mâinile noastre clădesc / lumea / noi suntem fericiții lumii acesteia nu știți că / suntem fericiții lumii acesteia ne e foame noi știm / știm totul inima noastră le adună pe toate adună / inimile voastre mari adună trotuarele blocurile / florile păsările fluturii / toate merg la culcare / în inima noastră mare // ca un cocainoman trist / le siècle fanatique își face numărul noi / îi pipăim capul cu degetele noastre / mirosind a DTT / noi suntem fericiții lumii acesteia nu știți / că suntem fericiții lumii acesteia atârnăm greu / seara ca florile printre / stâlpii aceștia electrici / cu capete de mort". În asemenea poeme, Ruxandra Novac vorbește în numele unei generații „fără viitor" a cărei existență se reduce la o așteptare beckettiană, e o spunere logoreică de povești fără început și fără sfârșit, care trimite cu gândul spre replicile unei farse absurde: „dar viitorul și aplauzele proletarului / nu ne vor mai încânta. S-a dus, / Pe zidul de cărămidă stacojiu el venea / urina se desenau / formele meschine ale vieții noastre //) la douăzeci de ani începe iată să se decoloreze / să se tocească pe la margini) / Suntem acum pe terasă în cartier stăm de vorbă / suntem propriii noștri stăpâni / ai grămezilor de turme și ai pământurilor bogate. / Poveștile ce ni se spun / le primim ca pe niște adieri ale unui fluture mare. / Și așteptăm, stăm de vorbă la argentin. / Ne cufundăm până la umeri mâinile / în sputa sidefie a unei vieți viitoare". Iar tehnica întrebuințată este una a amplificării, poeta ajungând astfel la un soi de „hiperrealism", care „manierează" (adică deformează, amplifică, transfigurează) realul, pe linia unui imagism „asianic" (care exprimă pasiunea pentru iregular a artistului manierist): „Fluturii ies noaptea și zboară spre ochiul de neon / pielea lor scânteiază ca aurul / sunt beți și râd de ce-i care-i văd / sexul lor negru pătrunde prin pereți în adăposturi". Și tocmai acest „nou manierism" (care presupune și buna asimilare a unor modele livrești) particularizează discursul Ruxandrei Novac în raport cu cel al colegelor ei de promoție, ea apropiindu-se simțitor, mult mai mult decât de lirica „extrauterinității", de producția poetică a manieriștilor și fantaștilor. Spre deosebire de aceștia, însă, autoarea își refuză pateticul, ostentativul sau histrionicul, poetizând în registrul notației grave, cumva pe urmele Marianei Marin, cu care împărtășește de altfel oscilația între o lirică a angoaselor existențiale și deschiderea către social. Tipărind deocamdată un singur volum de versuri, autoexilată de multă vreme pe alte meridiane (dacă nu cumva autoexilată, la modul Rimbaud, și din literatură) Ruxandra Novac rămâne, la opt ani de la apariția cărții ei de debut, una dintre vocile de referință ale Grupului 2000, care continuă să fascineze și să intrige.

O stare de vertij ontologic, care face îndoielnică până la suferință realitatea, declanșează la RADU VANCU (*Monstrul fericit*, Editura Cartier, 2009) dorința euforizării etilice („beam pentru că numai așa lumea mi se părea reală") care devine analogă stării de poezie, e o dereglare „sistematică" a tuturor simțurilor, cu îndepărtate origini rimbaldiene, antrenând o redutabilă erudiție bahică, legată de virtuțile „terapeutice" ale diverselor licori, „balsamuri" și „elixire". Poetul se proclamă în consecință un enciclopedist al alcoolului („colecționam metodic referințele la marii băutori, mă proiectam empatic în rolurile lor, citeam avid tot ce îmi cădea în mână despre alcoolici și alcool"), glosează savant despre absint, vodcă, ouzo, țuică, bere, vin, whisky, rom, gin sau mastică, își analizează minuțios propensiunile bahice, cu referințe la Bachelard, Dylan Thomas sau Mircea Ivănescu, compunând o „comedie a setei" în registru savant, care probează mai curând o anumită incapacitate a personajului liric de a atinge cotele cu adevărat intense ale cremațiunii etilice, rezultatul fiind, de cele mai multe ori, o beție lucidă și rece, asemănătoare cu mahmureala. În poemele lui Radu Vancu alcoolul acționează ca un euforizant cu efecte pasagere, producând scurte ulcerări ale nervilor, inflații de moment ale eului, urmate de bruște rafale de luciditate care transformă orice tentativă de euforizare într-un soi de travaliu sisific și de sinucidere pe jumătate ratată. Ele mărturisesc despre incapacitatea personajului liric de a aplica până la capăt rețeta baudelairiană din *Enivrez-vous*, marea temă a „tavernalelor" sale fiind de fapt nu beția, ci dorința, mereu nesatisfăcută, de îmbătare: „Ce ratată afacere și sticla asta cu gin / ce ratată afacere toată noaptea asta. / Degeaba desface lumina franjuri elegiaci / pe fața de masă, trecând în zori prin rămășițele / transparente de Wembley. / Beția adevărată n-a venit. / Alcoolul amar n-a făcut de data asta nimic pentru mine" (*Drosophila mistica*). Lipsit de curajul „saltului în gol" pe care îl posedă adevărații simbriași ai alcoolului, poetul contemplă neantul „de pe margine", cu priviri adeseori pofticioase, reușind să se replieze însă de fiecare dată, prin adevărate mișcări de echilibrist, cu puțin înainte de momentul fatal al prăbușirii definitive, oscilând perpetuu între „glasul etilului" și „glasul lui Cami". Asistăm, de aceea, pe parcursul volumului, la o sarabandă de măști lirice, câteodată tragice, altădată grotești, etalate pe rând, cu voluptatea gesturilor spectaculare ce evidențiază criza de identitate a unei ființe scindate, care trădează patul conjugal cu taverna și cârciuma cu femeia iubită, trece de la cântecul bahic la exercițiul de penitență: „Asta e: am băut rău aseară / și cel puțin trei zile de acum înainte / n-o să-mi mai

arunce în cascade / fenomenalele ei priviri, / mărgăritare înaintea porcului, / trei zile mă va urî / ca și cum numai asta ar avea de făcut toată viața. Trei zile abominația mea o va privi în tăcere, / până când ea va vorbi. // Atâta fosfor mi se va aduna până atunci în oase, / că voi străluci cu bucuria unui chibrit / care se aprinde în plină ninsoare / pentru fetița necăjită și rebegită și amărâtă. // Până atunci, până mă va privi iar, naiba să mă ia" (*Fetița cu chibrituri*). Incapabil să joace până la capăt rolul „anarhistului mistic" („orice ateu socialist care bea cu nădejde / se transformă, după o anumită cantitate într-un anarhist mistic"), poetul trece cu nonșalanță (în virtutea aceluiași Spaltung) la poezia „obscenă" a mahmurelii și a viscerelor ultragiate de efectul spirtoaselor, intonată cu indecența unui excurs anatomo-fiziologic: „Când zorii se arată și, sfioasă, Șeherezada / etilului tace, celulele hepatice prind freamăt & zumzet / că nobilii de țară când află / că alteța moștenitoare o să-și facă vizita anuală / la domeniul din provincie. / Abia acum începe cu adevărat drumul // pe calea regală dintre esofag și ficat" (*Calea regală*). Cinismul, evident în multe din textele lui Radu Vancu, ține de o asemenea percepție „obscenă" și dezabuzată, care, încercând să rămână indiferentă la cântecul de sirenă al Utopiei, reduce viața sufletească la arderile metabolice din intimitatea țesuturilor și corpul la animalitatea abjectă a „cărnii de porc": „După-amiază ca toate după-amiezile, / ploaie ca toate ploile, abjecție & anateme / sfârâie în mintea încinsă ca-ntr-o tigaie. / Sentimentele din carne de porc. / Amintirile-chifteluțe din carne tocată râncedă. / Noemele-copânele. Monomaniile-fleici. Obsesiile-file" (*Sentimente din carne de porc*). Iar dacă efuziunile „anarhistului mistic" sunt permanent cenzurate de vocile meschine ale empiriei în numele unui „bun simț comun", momentele de exaltare ale îndrăgostitului se vor spulbera la rândul lor sub acțiunea unor „rațiuni fiziologice" („Cu nesfârșită decență mă uit în ochii ei clari / în timp ce-mi vorbește, / sperând să nu vadă în ochii tulburi / că sufletul e testosteron pur") sau „economice": „...cele 300 de rate la bancă / vor rezista însă mai eficient decât cei 300 la Termopile. / Băncile sunt de două ori mai bune decât aurul, / pentru că permit Anihilarea Re-Sentimentelor. Cine are rate poate construi microarmonia / chiar și din sentimente din carne de porc". (*Sentimente din carne de porc*). Legat de tribulațiile „ființei scindate", cinismul lui Vancu se integrează, în același timp, în scenariul exercițiilor de penitență, unde joacă rolul unui „amplificator", căci, arătându-și în permanență cu degetul stigmatele de abjecție, personajul liric nu încearcă decât să ridice pocăința la cote superlative și să dea o intensitate paroxistică autoflagelării

sub care se ascunde aceeași tendință autodistructivă pe care o vădește și dorința (mereu nesatisfăcută) a disoluției în alcool. Privit mai îndeaproape, acest personaj va avea aerul unui sinucigaș *manqué*, incapabil să ducă până la sfârșit actul final al Tatălui pe care Fiul îl convertește într-o nesfârșită agonie etilică (Vancu o numește „supraviețuire"), trăită la jumătatea drumului dintre otravă și antiotravă, dintre sticlă și utopia căminului fericit: „Sânge plin de umorul atâtor catastrofe, / a fost cât pe ce. / Cu tata farsa ți-a ieșit. (...) // Ai însă grijă; zeii urăsc perfecțiunea / și n-ai vrea ca umorul să devină destin. / Cu tata ți-a mers, dar un destin e deja prea mult. / Până la urmă, tu o să fii uleiul / în care carnea noastră o să ardă nestins" (*Zeii sunt geloși. În amintirea tatălui meu*). Prins așadar între două „forțe contrarii" (de autodistrugere, respectiv de autoconservare), subiectul liric din aceste poeme este în ipostaza unui acrobat obligat să execute, pe marginea unui abis, laborioase exerciții de echilibristică, tot așa după cum, în poezie, pornind de la lecția prozaizantă a lui Mircea Ivănescu, alternează poemul cu notația pur confesivă din „proza" *Confesiunile monstrului fericit*, amestecă reportajul autenticist cu neologismul prețios, cu aluziile livrești, citatul sau parafraza, gravitatea cu deriziunea, sinceritatea cu mistificarea și tragedia cu farsa. O încercare de evaziune din această lirică a păcatului și a remușcării se va produce în volumul *Sebastian în vis*, unde Radu Vancu, la fel ca și Marius Ianuș, Dan Coman sau Șerban Axinte, abordează tema paternității, recurgând (element ce îl singularizează printre colegii săi de promoție) la formula miraculosului ludic, căruia îi infuzează (în maniera sa deja bine știută) o încărcătură de livresc și de erudiție literară, propunându-ne ipostaza cărturărească a tatălui. El știe să amestece, în doze măsurate parcă farmaceutic, candoarea și savantlâcul, himerismul și parafraza, alunecând discret de la starea de jubilație pe care o produce prezența puiului de om la comedia subțire a literaturii.

Pentru T.S. KHASIS poezia se definește ca o „artă a scalpării", ca o operațiune „pe viu" care își propune exfolierea, smulgerea tuturor „crustelor" care compun o identitate mereu problematică, alcătuită dintr-o diversitate de „fețe" care funcționează după principiul caleidoscopului; „sunt o copie a acelor fețe continue / revăzută și adăugită // fața polițaiului pronunțând răspicat: acolo în mureș s-o cauți / pe curva cu care umbli / fața adei zdrelindu-și venele cu un / capac de sticlă de bere când mai avea un pic și o mierlea / lângă cișmeaua din piață / fața fratelui inocențiu traversând / curtea mănăstirii de la nicula fața laurei după primul avort / fața casierei de la renel /

fața directorului când m-a exmatriculat // probabil unele se dedublează în oglindă". E vorba despre o identitate „străină", indusă din exterior, concretizată în multitudinea „ștampilelor" și a „certificatelor", care au aerul artificios al unor proteze și țin de logica unui univers „birocratic" unde „dosarul" constituie singura probă a existenței, iar viața se reduce la câteva pagini de „condică" : „tre' să existe în vreun dosar în vreo condică o semnătură de-a / tatei ce confirmă că el este tatăl meu / iar eu sunt fiul lui // (...) un detaliu plat la naștere o ștampilă și la sfârșit / ultima ștampilă // câte să fie ? zece douăzeci cincizeci / înghesuite ar încăpea pe o frunte sau pe un plic / ștampila de la maternitate ștampila poliției ștampila biroului / forțelor de muncă ștampile pe diplome ștampilele de la școală / de la primărie de la administratorul blocului de la renel / de la centrele de recrutare ștampile de la doctori ștampile / de la poștă... / uneori am chef să le aplic câte un pupic să le ling / cu dragoste iubita mea cu poftă dulceața mea nemuritoarea mea / scumpetea mea / aura certificatului de naștere / ștampila certificatului de deces". Dar „arta scalpării" presupune în același timp și sondarea căderilor de vitalitate, „biopsii" ale țesuturilor în care sunt descoperiți morbii bolii sau nebuniei, semnele unor maladii reale sau imaginare, astfel că una dintre măștile predilecte ale personajului liric este aceea a „bolnavului", a „ființei cu handicap" care trăiește într-un soi de veșnică „amorțeală", iar tonusul său vital e mereu foarte aproape de zero : „dum- / rahat : singur frunzăresc un *ökm* / dup-un minut forțele mele domestice-s prelinse pe covor / și-s vlăguit incapabil și inexpresiv și flasc // (...) am ajuns până aici... / eventual putința de a duce la bun sfârșit un tratament / antiparazitar / grăsimile alcoolul și orice fel de comunicare / trebuie suprimate fără reținere cu două zile / înainte de începerea tratamentului pentru ca ficatul și mintea și... / în '92 am intrat la psihi / ești terminat băiatule nu-i așa ?" Pândită la tot pasul de abulie, existența acestui personaj se desfășoară într-un registru minimal, reducându-se la o succesiune de gesturi mărunte, parcă filmate cu încetinitorul, între care există rupturi și „timpi morți", de mișcări obosite, care seamănă cu ultimele zvâcniri ale unui trup omenesc din care viața se scurge picătură cu picătură : „voi reintra în casă lăsându-mi șlapii la ușă / trecându-mi mâna prin păr apoi peste față / apoi dând drumul mâinii într-unul din buzunare / strângând pumnul apoi așa cum se strânge un pumn / într-o duminică seara la treizeci de ani // Mi-am ținut capul pe genunchi / am deschis gura am închis-o repede / m-am uitat la ochii lui romulus bucur din fotografie / seria scriitori arădeni de azi / apoi mi-am spart un coș / a curs puțin sânge / am scos limba am

pendulat cu ea peste / am tras limba la loc în gură / și am plescăit / apoi mi-am zis că aș putea să o țin așa foarte multă / vreme fără s-o mișc". O asemenea emaciere a substanței vitale îl fac pe actantul liric să se simtă solidar cu toate ființele vulnerabile : bătrânii, bolnavii, alcoolicii peste care planează pericolul exterminării potențiale („bețivii-s totdeauna îngăduiți și scuzați / ca și cum ar purta într-un buzunar secret certificatul de deces") și să fie extrem de sensibil la spectacolul descompunerilor organice, al îmbătrânirii țesuturilor, pe care îl exhibă cu o cruzime de patolog, înfățișând agonia și boala în întreaga lor obscenitate abjectă : „n-am cum să-nfrumusețez chemarea bătrânului // mă duc la el / îl aud / gâlgâind să îl / ajut să se ridice / gâfâielile lui / abia dacă mai fisurează atenția celorlalți / brațele lui parcă ar vrea să moară cu mine de gât / se-ncolăcesc ca un cablu încâlcit / am grijă să nu-mi alunece / am grijă să nu-mi alunece / am grijă să nu-mi scape sacul ăsta greoi de / mușchi slăbiți și oase tocite // deja scoate sunete de-nmormântare // l-am cronometrat : șapte minute și doișpe secunde / de la pat la budă patru minute / până la masă". Prin urmare, corpul este privit acum ca un „cadavru potențial", e un pachet de dejecții organice, iar conștiința mortalității devine, în poemele lui T.S. Khasis, o fixație obsesivă legată de prezența materiilor „cadaverizate" : „i-au trebuit optzeci de ani ca să spună / că-i degeaba / carnea se scurge fleșcăită într-o ghenă de gunoi / în vâscozitatea bolilor și a fricii / în mai puțin de patru minute / tot ceea ce crezi că-ți aparține / se reduce / la un pat / îți ia din miros / îți ia din boală / îți ia din urină / îți ia din bătrânețe / chiar și după instalarea ta în sicriu / emană puternic". Autoincluzându-se astfel în categoria, extrem de vulnerabilă, a „ființelor pentru moarte", poetul își va construi o marginalitate de un timp mai special, înscrisă, ca un dat existențial, în chimia secretă a proceselor celulare. Personajul său liric nu este inadaptatul la anumite forme de viață socială, ci un inadaptat la existență, ale cărui umori vitale, mereu în curs de răcire, îl fac să invoce himera ținuturilor exotice și a băilor sănătoase de soare : „mașini rulând pe roți de floarea soarelui / e-un cadru acceptabil într-o revistă de benzi desenate / probabil că asta a fost imaginea / în care m-am retras / prima oară // la treizeci de ani – nu zic că înseamnă c-am evoluat – / mă retrag într-o garsonieră din buenos aires / scriu în spaniolă fumez lucky fără filtru / țin cu boca juniors și iubesc pe una maria // când garsoniera din buenos aires dispare / beau tequilla pe o verandă în mexic – / îmi aleg locuri îndepărtate pe care le pipăi / le modelez din propria lor distanță". O nevoie organică de căldură îl determină pe acest personaj cu instinctele amorțite să recurgă la efectul

euforizantelor sau să se raporteze la ceilalți ca la niște depozite potențiale de energie calorică, să caute ieșirile plein-air, a căror putere terapeutică rămâne însă mereu incompletă și pasageră: „din grupurile răzlețe de traseiste una ți-a făcut cu mâna / într-un mod special / căldura ei ar putea fi tămăduirea și limanul... / sunt amintiri bune precum o ședință de masaj / întâlnirile cu amicii din liceu sunt bune / lasă o pauză în interior / ca spațiile dintre strofe / mai ții minte când... mai ții minte aia... / și mergi unde ai de mers pe trotuarul cu lumină / expus la soare / și tu primenit / îmbunătățit pentru o oră două / (...) pentru o oră două / îți recapeți promisiunile / mari cât casa poporului îndrăzneala / încrederea eficiența". Asemenea mici operațiuni de reanimare nu vor face în cele din urmă, după ce efectele lor s-au volatilizat, decât să potențeze sentimentul singurătății, gesturile autiste, neputința de a comunica, statutul „omului de prisos": „la o ceartă laura m-a întrebat cum pot trăi fără să fiu de folos / era vară mașinile demarau și parcau peste tot / evident lumea era în apele ei / intactă și închisă ca o femeie satisfăcută / i-am zis că nu am nimic de oferit / dacă vrea îi pot citi un ziar cu întâmplări paranormale / pentru o omletă sau o tocăniță / până nu se agață soarele deasupra rufelor / până nu ne cresc iar unghiile". Dragostea nu modifică nici ea orizonturile sumbre ale acestei lirici dezabuzate, căci se dovedește finalmente o experiență la fel de trivială ca moartea, e o producție de avortoni care nu lasă în urma ei decât gustul amar al eșecului, o experiență ale cărei urme trebuie îndepărtate cu o grijă aproape maniacală de curățenie: „știi / meine liebe / e bine că am fost perverși / iubirea noastră nu depășea la cântar 100 de kile / o sută de hârciogi striviți cu lopețile / o grămadă roșiatică / micșorându-se zi de zi sub zumzetul muștelor / / acum facem curățenie / ștergem măturăm spălăm / frecăm dușumelele dăm cu soluție de dezinfectat / dăm cu clor până când / încăperile vor străluci ca bucile unui nou-născut / și vor țipa de atâta strălucire / din prag cu mâinile în șolduri vom admira și vom fi mândri / sunt tot atât de năclăit de dragoste ca avortonul nostru". În consecință, după ce viața a devenit un rău aproape cu neputință de suportat, eroului liric nu-i va mai rămâne decât să aspire la existența pur vegetativă a lucrurilor și la răceala materiilor anorganice, metamorfoză desfășurată, și ea, în registru de farsă absurdă: „știi / la câte-o mahmureală din aia de plumb / aș vrea să mă transform într-un obiect de artă / unul reușit / elegant / să zicem un falus o sărbătoare falică / pentru tipele cu bani / sau să mă transform într-un obiect de decor / o vază ondulată / pe-un balcon din buenos aires / căreia i se schimbă apa / zilnic". Căci T.S. Khasis are cu siguranță și gustul clovneriei sinistre, iar existența, după ce a

fost întoarsă pe toate fețele, făcându-și inteligibilă încărcătura de simulacru, devine obiectul deriziunii burlești, în timp ce drama alunecă pe nesimțite în propria ei parodie: „laura stoarce rufe / minicascade de spumă și detergent / o fac să tânjească / probabil se gândește la anna karenina / cu ligheanul în brațe cu părul strâns la ceafă / pregătită / pentru un suicid / în gara din radna // I-o spun // s-ar zice că-ți pierzi mințile dragule // apoi pune rufele la uscat / blugii mei cu șlițul la răsărit". Evitând în felul acesta cu inteligență orice suspiciune de patetism, pendulând între rostirea dezabuzată și autoironia subtilă, care îl face încă și mai credibil. T.S. Khasis reușește să elaboreze în *arta scalpării* (Editura Vinea, 2005) o biografie extrem de convingătoare a omului de prisos. Printre alți „marginali", mai mult sau mai puțin contrafăcuți ai promoției sale, el face figura marginalului autentic, care își spune povestea firesc, fără stridențe și fără excese de recuzită, iar vocea lui rămâne, de la un capăt la celălalt al volumului, extrem de umană.

Puțin mediatizată, bistrițeanca ANA DRAGU (*Păpușa de ceară*, Editura Charmides, 2008) este totuși o voce lirică dintre cele mai remarcabile, situată undeva la granița dintre poezia „deprimistă" a Ruxandrei Novac și butaforiile baroce ale fantaștilor din familia spirituală a lui Teodor Dună, Dan Coman sau Claudiu Komartin. Substanța poemelor sale este o singurătate angoasantă, generată de sentimentul „morții tuturor" și de obturarea canalelor de comunicare, ceea ce face ca lumea să capete aspectul unui spital uriaș, ipostază, desigur, a carcerei ontologice: „Ciudată încăpere, îngaimă / fără nici o fereastră. poate / să vină sfârșitul lumii afară și noi să nu știm nimic. încă / nu e mort. sedative puternice îl împacă și începe să / sforăie. camera asta de inox se deschide doar pe dinafară. / înăuntru vine des sfârșitul lumii și ceilalți nu știu nimic / despre asta. aici ne hrănesc cu tuburi și ace subțiri iar noi / dăm recunoștință și dăm sânge direct din plămâni, din glezne și din tâmple" (*salonul*). În interiorul acestui spațiu carceral, subiectul uman e devorat de maladii stranii; ne aflăm în lumea senzorilor tociți, a „orbirii" și a muteniei", a trupului care „dospește" nesănătos, asemenea celulelor canceroase, dar și a crizelor depresive, ce se exteriorizează în gesturi de autoagresiune, trădând lucrarea „pulsiunii de moarte" despre care vorbea Freud: „aici se tace. carnea se face caldă și noaptea vâscoasă. / camera mea e singura în care pot să fiu bolnavă. stau / întinsă pe pat și pot auzi carnea. noaptea miroase a păr / moale. carnea mea crește și descrește crește și descrește / carnea mea e ca o febră. totul e pregătit. și când totul e / pregătit, mă ridic încet. mă aplec,

fac un unghi de / nouăzeci, îmi iau avânt și mă izbesc cu capul de perete" (*salonul*). Avem de a face cu o lume în care omul se descompune de viu, dobândind progresiv aspectele cadavericului, cu o lume peste care planează, ca o caricatură sinistră, umbra „Dumnezeului rău" : „avem un tată fermecător și glumeț. musafirii se / prăpădesc de râs ore în șir lângă el și pleacă la casele lor / abia spre dimineață. nimeni nu îl face de râs pe tatăl / nostru. nimeni nu fuge de acasă. nimănui nu-i e rău. / pentru că tatăl nostru nu cumpără sicrie de un metru. / tatăl nostru e arhitect și ne spală pe față aproape în / fiecare seară. în fiecare seară stropim pereții cu roșu. în / fiecare seară, apă rece cu sânge (...) / d-aia ne e groază când ne bat vecinii la ușă. pentru că noi / nu primim în vizită pe oricine. pentru că ei se sperie când / văd picioarele ieșind de sub pian. tatăl nostru doarme sub / pian între scrumiere" (*copilării. tatăl nostru*). În acest univers iubirea însăși nu poate lua decât forma amorului maladiv, astfel că o bună parte din cartea Anei Dragu este un soi de basm de dragoste plin de stranietate, care vorbește despre tribulațiile unui cuplu spectral, proiectate pe un fundal de roman gotic, amintind oarecum de poezia mai veche a Ilenei Mălăncioiu. Acum ritualul apropierii se convertește într-o pantomimă burlescă, pe linia caricaturalului „sângeros", devenind în cele din urmă ceremonie funebră : „își culege dinții de jos și zâmbește. zâmbetul lui e / mai trist decât mine. o milă desăvârșită i se zbate în / tâmple. mă cheamă la el de pe marginea patului. mă / privește cu ochi de caniș. face fel de fel de / giumbușlucuri. i-e frică. îmi face din ochi să zâmbesc și / dintr-un deget scorțos când nu, de frica lui m-am ascuns / într-un pat putrezit. de frica lui, nu am inimă. stau aici. / tac. El nu vine în patul ăsta nici mort, nici mort. lângă mine / am aranjat câteva pietre. teodor își culege dinții de pe jos. mi-i așază în palmă. îmi spune : «strânge. strânge / până la oase». și îmi zâmbește. îi e o milă desăvârșită. / strâng palma și dinții lui până la oase. îi vine să plângă" (*teodor*). Existența se transformă din acest moment într-un preludiu thanatic, e precară, nesigură, se cere permanent confirmată prin intermediul senzorilor tactili, singurii care par să mai funcționeze, în mijlocul unui spațiu populat de entități reziduale, unde vii și morții conviețuiesc într-o angoasantă devălmășie, ca în ziua Apocalipsei : „«Te priveam în somn cum zgâriai tăblia de la pat, cu un / gest dintre ale tale, gesturile unui orb poate, care trebuie / să atingă pentru a putea crede în consistența lucrurilor / care îl înconjoară, care trebuie să atingă lumea mereu și / mereu pentru a nu se rupe de ea». și unghiile tale / mușcau adânc din pătură, apoi tot patul avea urme / lucioase de dinți și tu dormeai în liniște. acum lovești / pietrele și pipăi

cu o mie de gesturi fiecare fereastră udă" (*teodor*). Probabil că în asemenea viziuni tenebroase rezidă nucleul cel mai tare al acestei lirici, care dezvoltă linia vizionar-fantastă a Grupului 2000 în direcția fabulosului terific, fiind chiar varianta *horror* a acestuia. O fantezie „bolnăvicioasă", urmărită obsesiv de imaginile de descompunere dă consistență tablourilor apocaliptice ale Anei Dragu, iar vizionarismul „negru" se suprapune perfect în poemele ei peste mișcările unei conștiințe traumatizate, care a privit până în adâncimile cele mai înfricoșătoare ale neantului. Textele din *Păpușa de ceară* se articulează astfel cât se poate de convingător într-un „tratat de descompunere" elaborat cu mijloacele poeziei, iar autoarea lor ne convinge că este o poetă în înțelesul deplin al cuvântului, căreia comentatorii fenomenului literar ar trebui să-i acorde atenția cuvenită.

O bună parte dintre poemele OFELIEI PRODAN se constituie după principiul aglutinărilor imagistice, concentrate în jurul unui nucleu narativ, iar tensiunea lirică este aici rezultatul unei mixturi bine dozate de real și himeric, care cucerește și contrariază în același timp. Poeta inventează mici anecdote lirice, personaje pline de stranietate, secvențe de cinema mut, concepute în maniera producțiilor suprarealiste: „tata nu-și mai încape în piele // stă pe marginea patului / învelit într-o pătură groasă / și mișcă precum un copil din / picioarele durdulii tăiate / lângă el / un lighean cu sânge și apă // și un ghemotoc de cârpe murdare / gălbui // are două riduri adânci pe frunte / și nasul nefiresc de subțire // reflectorul îi lucește pe chelie / iar tata nu-și mai încape în piele / de fericire" (*reflectorul*). Acum timpul predilect al poetizării e seara, moment de tranziție, care șterge granițele dintre real și fantasmagoric, iar actul poetic se definește ca o producție de intangibil, de impalpabil, de fantomatic: „vă dau lucrurile pe care le așteptați mai ales seara / când mâinile voastre caută locuri strâmte pentru odihnă / se rup de corp și de soare / se freacă una de cealaltă / până când scârțâie ca două suprafețe lucioase / vă dau lucrurile acestea / pe care atât le-ați așteptat / cu mintea trează / între blocuri cabluri negre prin metrouri / prin birouri încărcate cu lehamite / pe bănci sub chioșcuri se infiltrează / mintea care urlă / urletul celui treaz care știe că mâinile lui / perfect netede nu pot apuca lucrurile așteptate-aici seara – mai ales seara" (*intro*). Fantasmele Ofeliei Prodan vor lua astfel fizionomia figurinelor infantile; iar dioramele ei „cu fetițe" (amintind uneori de poemele Cristinei Ispas) se particularizează prin aerul lor de mister, căci totul se desfășoară aici după același principiu al „filmului mut" sau

al pantomimei, limbajul e gestual, concretizându-se într-o „artă a dansului" pe jumătate grațioasă, pe jumătate burlescă: „Lulu și-a chemat prietenele în spatele / blocului și le-a arătat încă nu începuse ploaia / doar fulgere mari brăzdau cerul / le-a arătat prietenelor ciufulite cu buze rujate / pe furiș / chiloțeii ei mici albi / ele se uitau așa curioase strângeau palmele umede / nu știau ce să zică se foiau / și a început să plouă / Lulu plângea / toate fetițele stăteau nemișcate pe iarbă / în ploaie / cuminți ca niște păpuși / și nimeni nu știa că Lulu plânge" (*fetițele*). Reversul paradisurilor infantile sunt scenele de spital, care evocă o umanitate autistă, devorată de maladii necunoscute ale inconștientului: „Când au adus-o pe Lidia toată / lumea se agita. Ea stătea pe marginea / patului cu ochii căscați imobili și / părul acela negru lung îi alunecase / în mâini și mâinile ei stăteau desfăcute / parcă așteptând ceva. Au întins-o pe pat / au învelit-o și ea a adormit ușor ca un / copil obosit. Dimineața lângă pat se / împrăștiase un mănunchi de păr negru și / Lidia mergea ca prin vis cu brațele întinse / pipăind pereții și un batic cenușiu pe capul / plecat" (*părul*). Tocmai această lume a inconștientului, cu fauna ei teriomorfă, constituie, în versurile Ofeliei Prodan, principala sursă de anxietate; de aceea actul poetic dobândește acum ceva din virtuțile unui exorcism, el e asociat regresiunii în zonele obscure ale psiheei, care duce la revelarea și anihilarea dublului tenebros. O anihilare provizorie însă și incompletă, de vreme ce eul obscur e, simultan aproape, resuscitat, sub forma „măștilor" și a „spectrelor" care populează din abundență textele autoarei: „parcă intrasem într-o pivniță / și din toate colțurile mă pândeau ochi fosforescenți / răsăreau tot felul de movilițe din pământ / și era liniște / o liniște din aceea când te aștepți să se întâmple ceva // atunci mi-a sărit ea în față / era înaltă roșiatică / coastele îi ieșeau prin piele / părul i se zburlise // și numai dintr-un instinct / am scos pușca / am ochit / am tras / am omorât-o // apoi am luat-o în brațe / și atât am plâns / că numai dumnezeul ei știe în câte trupuri am reîncarnat-o" (*ființa mea ciudată*). În virtutea acestui program minimal, autoarea va evita, în general, poezia confesivă, o ciudată teamă de sine pare să-i paralizeze disponibilitatea de a se rosti, astfel încât ciclul *doi într-o lume, love story* într-o tonalitate dezabuzată și obosită, constituie deocamdată, excepția. Acum poeta se introspectează, își descoperă zonele interioare de umbră, „găurile negre" ale inconștientului: „ți-aș fi putut spune că sunt / fericită acum, că am trecut de ceva / cumplit, ceva care mă absorbea / ca o gură neagră în fața căreia / stăteam încremenită, incapabilă / să fac cea mai mică mișcare / aș fi putut, însă am tresărit" (*senzații*). Așa cum se poate vedea, tonul este lipsit

de patetism, constatativ, aproape indiferent, trăirea devine schizoidă, poemele consemnând o lentă și progresivă înstrăinare de sine: „în dimineața aceea / toate chioșcurile erau închise / pe străzi se întinde ceața / ca un gând blestemat / pe chipul meu pielea se întunecase / corpul meu era un corp străin" (*Ceața*). Simțurile se tocesc, sensibilitatea e aproape de colaps, ritualul erotic e supus bagatelizării și demistificării: „câtă înțelegere poți căpăta când nu mai simți / apoi lumea asta care te mângâie / încăpățânată // și nu se va afla niciodată / dragostea va fi carceră / cartea mică rămâne închisă / semnul undeva // fără mâini / te vei transforma într-un șarpe orb / care doar cu limba va ispiti femeile – baba aceea care s-a chircit de râs / nu de bătrânețe / a văzut lumea" (*cartea mică*). Iar, din acest moment, poezia devine o formă de terapie, o medicină a animei o artă de a conviețui cu golul care ia forma unui monstru antropomorf, ce devorează lucrurile și oamenii: „într-una din zile totul va fi altfel / mă voi trezi în patul alb și îngust / cu mâinile și picioarele reci / o rază subțire de lumină / va despica peretele din fața mea / doar eu voi vedea dincolo / acel om uriaș fără ochi / îl voi privi liniștit / până voi ști că e timpul să / trec în orbitele lui / goale" (*dincolo*). Iar textele Ofeliei Prodan capătă astfel tot mai mult aspectul unui manual de supraviețuire.

În poemele ANDREI ROTARU (*Ținuturile sudului*, Editura Paralela 45, 2010) reportajul autobiografist, pe care mizează o bună parte a Grupului 2000, este ridicat la dimensiunile istoriei fabuloase, iar decorul cotidian este substituit de peisajele aspațiale și atemporale, pe al căror fundal se consumă spaimele unei ființe claustrofile, torturate de coșmarul propriei sale vulnerabilități, a cărei viață interioară s-a redus la o succesiune de senzații elementare. O visceralitate pe jumătate mortificată, ale cărei procese metabolice se desfășoară cu încetinitorul, oboseala, epuizarea existențială, starea de urât ontologic constituie materia primă a acestor poeme în care imaginile se succed după logica visului, constituindu-se în constelații simbolice întemeiate pe schema replierii, a claustrării autoimpuse într-un trecut fără prezent, care are toate dimensiunile „golului istoric" invocat cândva de Bacovia, plasat sub semnul stazei perpetue: „zilele astea încep cu zilele de altădată // (...) de atunci, unghiile nu îmi mai cresc. / le acopăr cu mâinile altora, apoi mă îndepărtez. / oamenii se așază lângă mine / vor să prindem diminețile împreună / fără să știe că niciodată nu îmi iau rămas bun. / (sunt ca un vapor de lemn în care dorm doar morții)" (*Și mai mult nisip*). O stare de lunatism, de semisomnolență tocește acuitatea simțurilor, dintre care doar cel tactil își

păstrează în totalitate sensibilitatea, înregistrând mai ales senzațiile de temperatură, iar pielea dobândește pe rând nu doar atributele unui senzor privilegiat, dar și pe cele ale unui înveliș protector, în care personajul liric se retrage ca într-o cochilie, devenind finalmente un soi de carcasă miraculoasă, ce are neobișnuita capacitate de a se autoreproduce la nesfârșit: „cum doar într-o piele mai pot respira, / și ea se acoperă. o piele pe care mâinile o potrivesc / de-a lungul trupului, un înveliș viu cu terminații nervoase și pori. // și trece printre corpuri străine, și nu mai respiră, și râde batjocoritor. / zilele astea sunt numeroase. Zilele astea tu râzi, ea râde, nu ne apropiem. / la fiecare îndepărtare de tine se face o piele încă și mai vie, / cu terminații nervoase și pori". (*Pielea*). Acest „complex al scoicii" care traversează viziunile coșmaresti ale Andrei Rotaru se leagă de prezența obiectelor amenințătoare, căci în universul poetei, spațiile protectoare se pot lesne metamorfoza în niște incinte ostile. Și dacă odaia poate constitui inițial un loc de refugiu, prezența tavanului neliniștește întotdeauna, căci el pare să facă parte din angrenajul unui malaxor uriaș, evocă moartea prin lapidare sau prin strivire și se asociază uneori cu reprezentările unei virilități agresive, în care sunt concentrate depozite de cruzime și violență: „ca și cum ar fi o zi nesfârșită, într-o cameră plină de culori, / – tu lăsându-te pe o margine a tavanului, eu întinsă / lângă un perete acoperit de crengi. // cine să-și dorească acest adăpost / strâmt, care la orice atingere își întoarce măruntaiele pe dos / (pereții se reped spre tavan, podelele spre ferestre, / eu cu tine fugim mereu spre colțuri opuse.) / – ne e bine așa, strigăm deodată unul spre altul. // și carnea lor se deschide: sunt purtătorii / unei lumini tăioase de abator" (*Jumătățile*). În aceeași constelație de imagini cu tavanul și cu peretele se înscrie și varul: el evocă (la fel ca gheața sau ca zăpada) alburile vampirice, care absorb, ca o bucată mare de hârtie sugativă, magmele vieții: „varul acoperă pereții, pereții acoperă podelele, / lemnul se înfășoară în jurul vrăbiilor. și aici e o liniște de sărbătoare. / cu sfere dintr-un var moale pe care nicicând ochii mei nu le vor mai privi. / cu o sticlă străvezie / gata să se reverse înăuntru. și nu mai rămâne nimeni aici, / un schelet al unei case uitate de mult, niște ziduri în care adăposturile / s-au umplut cu un mucegai mai dens decât varul". (*Adăpostul*). Dar cel mai neliniștitor dintre toate elementele care populează viziunile Andrei Rotaru e apa; o bună parte din poemele ei sunt variațiuni pe marginea *Lacustrei* bacoviene, exprimă teroarea în fața lichidității ostile, iar existența personajului liric e marcată de amenințarea permanentă a disoluției în elementul acvatic, stă sub semnul înecurilor potențiale: „soarele și

trupurile întinse la mal / lovesc apa încet. ne afundăm în ea și, din locul în care dispari, algele desenează forma unui trup cu mâinile tale. // în fiecare noapte stau la căpătâiul tău / și-ți veghez mâinile. Apa e tot mai rece, mâinile sunt tot mai mari" (*Mâini*). Teroarea de umid va deveni astfel firul obsesiv care traversează aproape textele din volum: „thanatos obiectivat" – ca în bine-cunoscutele teoretizări ale lui Bachelard – apa mustește de pretutindeni, îmbibă lucrurile pe care le va eroda apoi din anterior, e „solventul universal" sub a cărui acțiune viața se descompune fibră cu fibră: „apa care se scurge din pânze decolorează lemnul. acum șuvoaie de apă înaintează unele spre altele. formele lor modulare. o ciocnire ușoară. apa crește, se agită cu contururile ei diforme. se întrepătrund. o legănare. stau nemișcată, aud foșnetele lor. podelele se înclină și, la capătul lor, eu așteptându-le; goală, mă înfășor în ele" (*Podelele*). Iar lumea, cu aspecte de dioramă apocaliptică pe care o evocă volumul Andrei Rotaru, va fi „lumea de după potop", care nu mai păstrează însă nimic din candoarea și frăgezimea post-diluviilor rimbaldiene, e un soi de „cimitir marin", un depozit de materii reziduale: „înaintăm printr-o livadă de cireși uscați ca printr-un tunel subacvatic, / frunzele au fost colorate într-un roșu atât de crud încât / la fiecare lucire a pământului par că iau foc. niște pești își saltă corpurile. / și le agață de crengi. o corabie cu lemnul putrezit" (*Corăbii*). Din această lume spectrală, populată de umbre neputincioase, asemănătoare cu infernul vechilor greci, lipsește doar Noe, căci bărbatul (care ar putea să-și asume rolul de salvator), rămâne (în versurile de dragoste ale poetei) de cele mai multe ori o apariție inconsistentă făurită din materia fantomatică a absenței, iar ceremonialul erotic e un preludiu etern, pe al cărui parcurs gesturile de apropiere nu pot fi duse niciodată până la capăt: „când trupurile se apropie repede și încep să semene / suntem gata să ne vorbim. / ne întoarcem corpurile pe dos / ne ținem încă puțin respirația / și tălpile se desprind. // suntem la fel de goi. o apă curge peste noi / peste alte cărnuri. / și e doar o vară, / un asfalt care se adâncește în alt asfalt" (*Semănăm*). În felul acesta, cercul singurătății se închide perfect, iar poetei nu-i mai rămâne decât să-și mai descopere încă o dată lipsa de apetit ontologic. Ea poetizează într-un registru fantast, ce încearcă să reacrediteze dimensiunea simbolică a cuvântului, nu fără o ușoară doză de calofilie, iar un aer difuz de romanțiozitate le conferă versurilor sale ceva din farmecul modelor retro. Oricum, mai convingătoare decât în volumul său de debut, poeta face, cu *Ținuturile sudului,* un pas important spre maturizarea artistică.

Starea de cvasi. Lirica extrauterinității

ADEALA GRECEANU, SVETLANA CÂRSTEAN, ZVERA ION, ELENA VLĂDĂREANU, MIRUNA VLADA, OANA CĂTĂLINA NINU

Unul dintre paradoxurile perspectivei apocaliptice pare să fie însă acela că, substituindu-i-se în bună măsură autorității virile a sceptrului și a spadei, domnia sanguinară a „căpcăunelor" și, odată cu aceasta, mitul femeii-forță, circumscriu o lume din care totuși femeia este absentă, tocmai fiindcă a fost, în termenii structurii descrise de Baudrillard, „produsă", instituită ca sex. Actul producției presupune mereu o finalitate, chiar dacă aceasta este (ca în cazul producției textuale) amânată la infinit și, în consecință, producția rămâne apanajul bărbaților. Orice putere masculină – scrie Jean Baudrillard în *Despre seducție* – este putere de a produce: tot ce se produce, inclusiv femeia producându-se ca femeie – cade în registrul acestei puteri masculine. Singura, și irezistibila, putere a feminității este aceea, contrară, a seducției. Care nu posedă nimic propriu-zis, nimic altceva decât capacitatea să anuleze producția. Și o anulează întotdeauna. Astfel că, născută dintr-o criză a identități feminine, ca soluție a acesteia, lirica mega-feminității sfârșește prin a genera ea însăși o asemenea criză, pe măsură ce caracterul de simulacru al femeii „produse" devine tot mai evident și – în consecință – cvasitatea se cere asumată tocmai ca atare, ceea ce se va întâmpla atunci când mecanismul producției va fi substituit prin cel al seducției. Căci ar fi o trudă inutilă să căutăm feminitatea în structurile de producție și de putere (adică în mitologia megafeminității), din moment ce ea reprezintă mai mult decât o sfidare la adresa puterii care nu o poate asimila. Prin urmare, femininul se cere investigat acolo unde acționează mecanismele și legile seducției, care își descoperă finalitatea în ea însăși și se desfășoară (precizează tot Baudrillard) ca un ritual neîntrerupt, pe parcursul căruia jocurile nu sunt niciodată definitive și nu se știe cine seduce pe cine, care e seducătorul și care e cel sedus pentru că linia de demarcație ce indică triumful unuia sau eșecul celuilalt rămâne mereu invizibilă.

În consecință, femeia-tentație constituie o ipostază refeminizată a femininului, așa cum se întâmplă în textele ADELEI GRECEANU, care (de vreme ce ontologia cvasității e legată, într-o mai mică sau mai mare măsură, de textualism) practică lecția textualizării, vehiculând cu o mitologie a lumilor scrise ce dobândesc aici încărcături de candoare aproape paradisiacă.

În același timp însă, poeta vine pe linia faimoasei etici a „slăbiciunii", aplică o schemă a depotențării care acționează în egală măsură asupra actantului liric, a *mundus*-ului și a limbajului din a căror interferență rezultă – în lumina teoretizărilor lui Marin Mincu – instanța eului. În consecință, mega-femeia e substituită aici de ipostaza „depotențată", trecută în cvasitate, a femininului, identificându-se-cu „femeia-copil", angoasată de misterul feminității, autoclaustrându-se în propria ei latență: fetița, care e doar un ansamblu de virtualități, de potențe ce-și refuză actualizarea, prin urmare un „ca și cum". Este vorba aici și de vocația unui soi de infantilism perpetuu, dar și de utopia unei feminități scripturale care se situează sub masca virginității eterne, ca și a unei inepuizabile energii germinative. Astfel încât femeia-copil a Adelei Greceanu devine, paradoxal, emblema depotențată a maternității cosmice, dar și textuale, e o Evă serafică, sub al cărei travesti se manifestă energia semnificantă a matricelor scripturale care conțin totalitatea lumilor și a cărților virtuale, totalitatea cuvintelor și limbajelor, pe care nici o grafie nu va reuși să le treacă vreodată în actualitate. Iar actul textualizării este conceput ca un transfer de suflu vital care întrebuințează „deșeurile", fragmentele mortificate de materie vie, scamele ființiale, mozaicate după principiile unei *ars combinatoria* ce transformă această lume a insignifiantului și derizoriului – lume a cocoloașelor de hârtie și a mucavalelor scorojite – în cuante luminescente care fac transparente substratul luminos (și numinos) al vitalului. Astfel că scrierea devine o emisiune de *prana* prin care, revărsându-se în adevărate efluvii, viața actantului liric creează cvasiființe și cvasilumi, iar misterioasa domnișoară Cvasi, prezentă și absentă concomitent din miracolul acestor geneze, capătă identitatea vrăjitoarei benigne, care imaginează universuri evanescente, făcute din spații albe și litere, atelierul de scriitură transformându-se în laboratorul unde au loc neobișnuite experiențe faustiene, la capătul cărora pot să ia naștere homunculi plini de stranietate: „Eu am tapisat în verde scaunul acela. Era pătat de multă vreme, am găsit o rochie verde de o culoare apropiată cu a lui, cu care l-am îmbrăcat. De atunci e scaunul meu. Înainte să mă așez, un zgomot mi-a tulburat gândurile. Pe scaun a apărut o pată pe care am observat-o abia a doua zi. N-am mai șezut pe scaun, l-am scos la soare. A treia zi, în loc să se usuce și să rămână din ea doar un contur vag, pata a început să iasă în relief. Nu m-am mai uitat două zile la scaun. A șasea zi l-am privit din întâmplare și am observat cum pata se mișcă încet ca într-un lichid vâscos și avea un profil clar conturat. Iar a șaptea zi pata scâncea".

Dar fluidul vital care traversează textele autoarei nu este viața în puritatea / abjecția ei pur animală, ci viața textualizată, născută din interacțiunea pulsiunii vitale și a pulsiunii de moarte, ce se ascunde în spatele dispoziției de a textualiza și care, la Adela Greceanu, se asociază cu chemarea oglinzii „stimfalizate", ceea ce face ca lumile ei paradisiace să fie travestite intempestiv de viziuni coșmarești, iar „femeia-copil" să se transforme mai întâi într-un monstru devorator, iar apoi într-un simplu semn grafic: „Aprind lumina în baie și încep să mă machiez (machiajul e perfect izomorf scrierii care are, așa cum a arătat Derrida, o dimensiune „cosmetică", *n.n.*). Conturul accentuat al buzelor înconjoară un zâmbet cam larg, degenerat repede în râs. Șterg oglinda pătată: râsul se destrăbălă dizgrațios pe toată suprafața oglinzii, pe care știe să o străbată fără să alunece. Feminitatea mi se reduce la o linie trasată cu tușul deasupra genelor". Nici „căpcăună", dar nici „sfântă" pe de-a întregul, această apariție feminină este femeia-miraj, fascinantă aparență umanoidă (la fel de aparentă, la fel de cvasi ca și mega-femeia), ivindu-se și ocultându-se succesiv în dinamica infinită a textului, care e acum seductivă și nu productivă. Căci (și ne întemeiem în această disociere pe teoretizările lui Jean Baudrillard), dacă „a produce" (sau mai exact „a pro-duce") înseamnă – în accepțiunea lui inițială – nu „a fabrica", ci „a face vizibil" (iar producția textuală este orientată vectorial în direcția unui semnificat dat ca prezență-absență), „a se-duce" presupune amânarea, deturul, finalitatea fără finalitate și, în ordine scripturală, o mișcare a scriiturii pe parcursul căruia accentul se deplasează de la tensiunea în direcția unui sens transcendent spre imanența scrierii înseși și spre textualizarea ca destin. Trecerea de la producție la seducție se leagă în textele Adelei Greceanu (polemice în raport cu mitosfera megafeminității) de o metamorfoză a cuplului și a relațiilor din interiorul acestuia, de vreme ce mitul femeii-forță (care presupune imaginea răsturnată a unei ierarhii falocratice, uzurparea de falus, prezența femeii-bărbat care desfășoară ritualuri sanguinare ce antrenează redutabile forțe agresive și autoagresive) sunt mituri ale producției, orice putere masculină – chiar și atunci când poartă travestiul feminității – fiind, după cum am văzut, o putere de producție. Astfel că mega-femeia nu întruchipează femininul în exces, ci se definește tocmai prin absența feminității, printr-o indeterminare în plan sexual, femeia forte fiind un bărbat *à rebours* și, de aceea, un simulacru, în vreme ce lumea seducției se dorește o lume refeminizată prin depotențare. Aici, bărbatul este inițial o prezență-absență teribilă, care terifiază prin tăcere sau impenetrabilitate, fiind instanța ce guvernează actul textualizării.

Această figurare a virilității teribile va fi însă supusă la jocul seducției, slăbită, ajungându-se la evocarea cuplului infantil care se constituie într-o figurare „ștearsă" a perechii primordiale. Nu mai avem însă de-a face acum, ca în poezia pătimașă a „căpcăunelor", cu o emasculare simbolică a partenerului, ci cu o depotențare realizată prin regimul litotelor, care tinde să anuleze distanțele dintre cei doi poli ai cuplului, urmărește ieșirea de sub incidența „diferenței" instituite prin sexualitate, în direcția androginiei primordiale, a cărei imagine estompată o evocă prezența copilului, amestec, ca și scrierea însăși, de candoare și perversiune. Iar, în deschiderea lor spre autoreferențial, textele poetei evocă acum tocmai procesul prin care are loc trecerea de la scrierea „tare" a mega-femeii la o scriere „slabă", caracterizată prin abandonarea patosului penetrant în favoarea unui patos al adezivității. Căci, dacă la Angela Marinescu scrierea se asociază cu o întreagă imaginerie a corpurilor tăioase, este penetrantă, falică, secționează și scrijelește, ducând la hemoragia de lichid vital care este totodată supracerneală, scriitura Adelei Greceanu rămâne una a suprafeței, pe care o traversează printr-o mișcare lipsită de grabă, alunecoasă și adezivă. De așa manieră încât, de data aceasta patternul grafic se suprapune perfect peste schema seducției, din moment ce (pentru a trimite iarăși la Baudrillard) seducția este prin excelență legată de o artă a superficiilor, a oglindirilor, a oglinzilor opace sau pe cale de a se opaciza, a aparențelor pure, căci, dacă vocația divină a tuturor lucrurilor este aceea de a-și afla sensul, structura pe care să-și întemeieze acest sens, ele posedă de asemenea, fără îndoială, nostalgia diabolică de a se pierde în aparență, în seducția propriei lor imagini. Prin urmare, scriitura Adelei Greceanu, urmând parcă schema motrică a mângâierii, este una erotizată, semn al unei sexualități difuze, imposibil de localizat cu precizie, care constituie adevărata marcă a feminității. Iar instrumentele de inscripționat nu mai sunt cele ce aparțin de regimul „fierului și al sângelui"; degetul, evocând metonimic calamusul, ia astfel locul cuțitelor și al corpurilor tăioase în general. El e calamus viu, care dă viață lumilor textuale printr-un soi de *ars amandi*, artă a dezmierdării, prin care se realizează transferul de suflu vital, se reanimă, se însuflețește, sub un regim al atingerii delicate: „Degetele mele sunt împărțite florilor. Acum, cu / degetele acestea cred că voi face o mare bucurie / Florilor Galbene. Mă voi strădui să le bucur pe toate / Deodată, și pe cele înalte și pe cele scunde, deși acestea / din urmă sunt puțin mai greu de mulțumit. Bucuria lor mă / va bucura și pe mine la fel de tare". Odată cu trecerea la seducția atextuală și la scrierea „slabă", se dobândește astfel (așa cum o dovedesc cu prisosință

textele Adelei Greceanu) o nouă „autenticitate în scriitură", care nu mai ia naștere din forarea dureroasă a țesutului visceral, ca în lirica „forte" a căpcăunelor, ci din acceptarea, în spirit minimalist, a unei lumi a contiguităților și a suprafeței unde lipsa / refuzul adâncimii se compensează prin conectarea la fluidul unei simpatii universale, care leagă toate obiectele, fie ele cât de umile,și toate făpturile. Și dacă este adevărat că de obicei scrisul feminin eșuează când își propune să penetreze în zona abstracțiunilor metafizice (apanaj al scrierii „tari"), rămânând solidar cu realismul senzorial, autenticitatea în scriitură a Adelei Greceanu este esențialmente feminină, întemeiată, după cum am văzut, pe dinamica mângâierii, care constituie elementul esențial al unei „erotici" prin care autoarea se diferențiază atât de discursul resentimentar al „căpcăunelor", cât și de lirica „extrauterină" a congenerelor sale. În timp ce la acestea erosul este o sursă de insatisfacții, o experiență din care lipsește orgasmul, iar partenerul stârnește dispreț sau dezgust, la autoarea *Domnișoarei Cvasi* (Editura Vinea, 2001) dragostea înseamnă, înainte de toate, relație, deschidere către celălalt și, prin urmare, cunoaștere.

SVETLANA CÂRSTEAN e o poetă „fără generație", situată undeva în spațiul de inter-regn dintre căutările promoției '90, tutelate de spiritul lui Cristian Popescu, și discursul „autenticist" al primilor douămiiști. Debutând editorial abia în 2008, după ce colegii ei de la cenaclul Literelor bucureștene (T.O. Bobe, Mihai Ignat sau Doina Ioanid) intraseră de mult în conștiința cititorilor de poezie, iar momentul de explozie al Grupului 2000 (marcat de apariția revistei *Fracturi* și a diverselor manifeste: fracturist, utilitarist etc.) devenise, la rându-i, un fapt de istorie literară, autoarea *Florii de menghină* s-a dovedit de altfel puțin interesată de febra actualității și complet retractilă față de „spiritul de grup" afișat atât de ostentativ uneori de ultimele promoții.

Căci pentru Svetlana Cârstean, poezia e, înainte de toate, o „problemă personală" (cum ar spune Angela Marinescu), textul – marca puternic personalizată a unei individualități pentru care diferența este mai importantă decât asemănarea, astfel încât poeta încearcă să-și circumscrie propriul teritoriu de liricitate și să-și creeze (recurgând la detaliul autobiografist) propria ei simbolistică și mitologie, transformând actul poetizării într-o progresivă descoperire de sine. De aceea poemele sale din *Floarea de menghină* (Editura Cartea Românească, 2008) încep uneori prin a fi exerciții de introspecție ce transcriu dubitațiile unei ființe cu identitate incertă („Mă uit la bărbați și nu știu cine sunt") care se autopercepe în permanență dual: „Atunci îmi luam

mâinile, le așezam în fața mea și începeam să le vorbesc. Întâi calm, apoi din ce în ce mai tare. Pe cea dreaptă o chema Beatrice, nume frumos, pe cea stângă Alice, nume urât. Alice era proastă, rea, murdară, neascultătoare. Nu primea nimic de la mine, nici măcar o mângâiere. Ba dimpotrivă, uneori chiar o pocneam și îi spuneam să plece, obligând-o să stea la spate. Beatrice era strălucitoare și nu mai are rost să îi enumăr calitățile" (*Balada ghetelor de lac*). Această percepție în registru dual pare să urmărească ca un blestem toate trăirile și toate experiențele din textele Svetlanei Cârstean; din ea se nasc, neîndoielnic oroarea de corp sau sila pe care o provoacă procesele din intimitatea plasmei organice, viața, în accepțiunea ei „abjectă", adică pur biologică: „Mama mea nu transpiră. Și face pipi fără zgomot. De zece ani, nu a mai vrut să audă cum cade pipiul ei pe faianța imaculată a veceului. Mai întâi, dă drumul la apă, în chiuvetă, apa curge cu putere, nervoasă, stropește totul în jur, însă acoperă orice alt sunet din încăpere. O apă rea, dar curată, limpede, fără miros. Mirosul e al meu. Eu vin din urmă, cu subsuorile lipite, închise pe dinăuntru, ferecate, ca să nu fiu recunoscută. Sufletul meu ascuns în subsuorile mele e insuportabil, duhnește. Mama mea nici măcar nu-l poate privi. Ea mă trimite direct la baie" (*Două*). Sexul, la rândul său, e o sursă permanentă de anxietate, de aceea însemnele feminității vor fi repudiate, iar în poemele Svetlanei Cârstean își face acum apariția „fata-băiat" situată sub arhetipul „sintetic" al androginului: „Am fost un băiețel singur căruia într-o zi i s-au împletit codițe și i s-au pus fundițe roșii și albastre și bentița de elastic pe cap. (...) Am fost un băiețel căruia într-o zi au început să-i crească sânii" (*Cine am fost eu ?*). Complexul sex – corporalitate se leagă organic de presentimentul precoce al morții, corpul dobândind din momentul acesta „aspectul unei mașini ce nimicește totul" (precum în teoretizările lui Mike Kelley), provoacă frisoane și atacuri de panică: „Corpul meu este chiar mai slab decât lucrurile. Se ofilește cuminte în brațele fotoliului în care stau, printre lucruri mai vechi sau mai noi. Lemnul, fierul, staniolul acestei mici ciocolate Milka, cizmele de cauciuc, pe care le aud traversând holul, toate îmi vor supraviețui într-un fel sau altul. Până și propriul meu echipament de protecție, pe care n-am apucat să învăț să-l folosesc. Căci vântul se va foi mereu prin carcasele goale".

Dualitatea corp–suflet se răsfrânge și asupra lumii exterioare, unde se concretizează în două moduri de viață, cu valorile lor specifice. Există pe de o parte, „viața activă" a lucrătorului, care se desfășoară, după logica furnicarului, în mijlocul uneltelor și în decorul specific al atelierului (care fac parte

din mitologia personală a Svetlanei Cârstean), iar pe de altă parte, „viața contemplativă" a sufletelor „oblomoviene", orientată spre interior, spre peisajele sufletești și spre dimensiunea estetică a experienței: „Lungit în patul său, cuminte, cu degetele la urechi, să nu audă zgomotul pașilor pe trotuar, Oblomov își așteaptă ca în fiecare clipă, de atâția ani, stările. Ele vin mereu, una după alta, neschimbate, ca un mecanism fără cusur. Îl absorb cu patimă, într-o liniște absolută. Cu perna mare în brațe, legănându-se tandru, se trezește înaintând lin pe niște ape întinse. Atât de întinse și mereu aceleași, încât de acolo el n-ar avea chiar nimic de povestit". Aceste două formule de existență nu sunt totuși atât de incompatibile cum par la prima vedere; privirea oblomoviană, atunci când renunță la solipsismul ei de esență și se strecoară în spațiul prozaic al strungurilor și al bancurilor de lucru, deține capacitatea de a actualiza latențele magice ale obiectelor, transformând unealta cea mai banală într-un instrument fabulos: „Ai plecat ușor și ai luat-o la fugă. Țineai menghina în mână ca pe un felinar care îți arăta drumul. Atât de luminos era corpul ei". Iar punctul cel mai înalt al acestor metamorfoze pline de stranietate, adevărata „piatră filosofală" a alchimiei vizionare practicate de Svetlana Cârstean este „floarea de menghină" în care contrariile, spiritualul și corporalul, activismul și contemplativismul, își găsesc starea de sinteză și echilibru. Ea se identifică finalmente cu textul însuși, în care autorul acestuia (impuls către căutarea unei alte sinteze) se simte captiv pentru totdeauna și resimte nostalgia contactului frust cu realul: „Eu, cel care am inventat cu atâta bucurie și entuziasm floarea de menghină, lucrând cu spor în atelierul meu, eu nefericitul inventator, vreau să mărturisesc acum suferința și umilirea mea. Așa cum de la început le-am presimțit. Căci gândul, mintea și sufletul meu nu-și mai pot găsi locul decât între petalele ei în nenumărate culori, între aripile ei mai mult zbuciumate decât îmblânzite. Din strânsoarea lor nu mă mai pot desface și mă văd stând între ele ca o altă floare presată, neputincioasă, sugrumată". Iar poemul *Cartea muncitorului sau Floarea de menghină* (ce constituie nucleul fierbinte al volumului) se transformă astfel dintr-o fabulă existențială într-o fabulă scripturală, care vorbește despre rosturile și tâlcurile mai adânci ale poeziei și ale actului scriptural. Impunând-o pe Svetlana Cârstean ca pe o poetă autoreflexivă (fapt mai rar întâlnit la autorii ultimelor promoții) ce poetizează undeva în spațiul dintre poezie și proză, amestecă poemul propriu-zis cu fragmentele de memorial, după o logică mai degrabă a visului decât a experienței și face (la fel ca Doina Ioanid sau Adela Greceanu) cvasiliteratură.

Mitul femeii-copil se regăsește la ZVERA ION, care, în *Copilul cafea* (Editura Vinea, 2000), elabora „basme textuale", în care drama textualizării, implicând nimicirea lumii în scriitură, anihilarea scriptorului sub impactul „legii necruțătoare" (un text nu poate exista decât în măsura în care își „ucide" propriul autor), „trecerea prin oglindă", este transpusă în coregrafia, mai relaxată și mai domoală, a feeriei onirice, iar actantul liric îmbracă identitatea unei ființe hibride, care trimite într-o oarecare măsură la femeia-copil din textele Adelei Greceanu, dar neliniștește mai ales datorită faptului că e totodată persoană și semn, „matrice textuală" din care iau naștere arcanele luxuriante ale semnificantului. Apelând la simbolistica vehiculelor textuale, la mitologia „oglinzilor de apă" și la complexul acvaticului ofelizat (specifice textualismului) poeta le „depotențează", le neutralizează surplusurile de „energie", ce amenințau să le convertească în „conceptele tari" ale unei noi „metafizici", infuzându-le în același timp ceva din misterul feminității care seduce și nu se mai autoostentează (produce). Scrierea, la rândul său, își pierde atributele penetrante, dar nu mai este nici „adezivă", legată de o „fizică a solidelor" (ca la autoarea *Domnișoarei Cvasi*), ci devine fluidă, transparentă, reverberantă, are ceva din consistența „urmei de melc", dar și a „ciobului de oglindă", seamănă cu acel „scris al apei" invocat cândva de Ion Barbu. Fără a ieși cu totul din mitologia textualismului, Zvera Ion este, în felul acesta, în *Copilul cafea* o poetă „de tranziție", în ale cărei poeme se poate surprinde cu suficientă exactitate trecerea de la textualism la posttextualism, definitorie pentru „noul experimentalism". De altfel, ulterior (*Acetonă)* autoarea abandonează imagineriile scripturale, mergând în direcția unei autobiografism în cheie minimalistă, care se oprește asupra aspectelor mărunte ale existenței, filmate parcă *au ralenti*, în texte care au curgerea lentă, parcă băltită, a poemelor lui Mircea Ivănescu: „mi se pare că alunec și nu alunec oricum, mi se pare că e o împreunare între alunecarea mea și / alunecarea tuturor lucrurilor de lângă mine și în / această împreunare se desface viața, / îmi scot pantalonii îmi dau seama că a venit / seara după faptul că / îmi scot atât de încet pantalonii și totuși mi se pare / că amețesc nu știu ce / să fac dacă ar fi să nu mai alunec m-aș simți poate / mult mai bine". Plictisul existențial, oboseala, căderile de energie vitală, somnolența aproape letargică alcătuiesc substanța acestei poezii, care se apropie acum, mai mult prin tematică decât prin limbaj, de lirica „deprimistă" a Ruxandrei Novac: „știu că o să adorm plictiseala mă strânge de gât ea / poartă o cămașă subțire / perversă mă sărută la rădăcina gâtului iar eu nu / știu cine e jur că n-aveam / idee știu că o să adorm

somnul e în vene". Ca și la alți congeneri, lumea Zverei Ion este lumea terorii generalizate, unde atacurile de panică pot să survină oricând, iar personajul liric trăiește sub amenințarea unui pericol pe cât de iminent, pe atât de greu de nominalizat, simte nevoia de a fi protejat și invocă, de aceea, prezența obiectelor a căror existență este, în spirit experimentalist, mult mai puțin îndoielnică decât aceea a oamenilor, sau încearcă să se replieze, ca într-un înveliș protector, în trecut și în amintire: „după ce trântești furculița în farfurie te bucuri că / există atâtea obiecte în / jur încât întotdeauna atingi ceva și de fiecare dată / când atingi ceva știi că ești protejat, sau amintirea / primei nopți în care ai făcut dragoste te / îmbrățișează mincinos disperat protector protector / de nimic nu mai trebuie să-ți fie frică, de nimic". Iar obsesia cvasității e dizolvată în filmul alb-negru al unei existențe reduse la mecanica micilor gesturi de peste zi.

Neobișnuită și paradoxală ar putea sa pară prezența feminității plasate sub semnul lui „ca și cum" în discursul mânios și, cel puțin la prima vedere, plin de resentiment, al ELENEI VLĂDĂREANU. Putând să fie asimilată de un cititor neatent „căpcăunelor" din școala Angelei Marinescu, care au instituit mitul megafeminității produse, poeta *Paginilor* se autodefinește în realitate întotdeauna polemic în raport cu lirica feminină a „forței". În mai mare măsură decât Adela Greceanu sau Zvera Ion, ea are conștiința poeziei, a propriei sale poezii, fiind, într-un fel, o autoare „cu program" (autori cu „program" sunt și Răzvan Țupa, și Adrian Urmanov, și Andrei Peniuc, ca să nu mai vorbim de Dumitru Crudu sau Marius Ianuș), astfel încât, la Elena Vlădăreanu, dimensiunea socratică a experimentalismului și nevoia de dionisiac se găsesc într-un relativ echilibru și fără a fi neapărat o conștiință teoretizantă, poeta este o conștiință critică, un spirit care, situându-se exact în linia experimentalismului, are opțiuni, încearcă să selecteze și să (se) interogheze fertil asupra stării de poezie. Perfect conștientă de faptul că ar putea fi o a doua Angela Marinescu și refuzând cu obstinație să se lase prinsă în sarabanda sanguinară a căpcăunelor, Elena Vlădăreanu sfârșește prin a-și asuma starea de „cvasi", adică identitatea fetei-băiat, amestec paradoxal de forță și slăbiciune sau, mai degrabă, forță născută din conștiința propriei ei slăbiciuni. Textele publicate în *Pagini* (Editura Timpul, 2002) rezultă tocmai din trăirea, la cotele foarte înalte ce-i definesc pe noii experimentaliști, a acestei condiții paradoxale; aici fata-băiat oscilează între chemarea vieții și cea a morții, între „trăirea pură" și reflecția introspectivă, între discursul confesiv și efortul de a crea

efecte de perspectivă prin alternarea persoanelor verbale și instituirea unui sistem de oglinzi paralele în care viața și pagina scrisă se oglindesc una în cealaltă. Complexul suicidal al „lamei de ras", în care se manifestă cu aceeași intensitate chemarea morții și chemarea textului, exprimă admirabil la Elena Vlădăreanu natura „incertă", paradoxală, a ego-ului care are slăbiciunea de a se lăsa ispitit și tăria de a respinge tentația. Și, dacă jocul de-a seducția se face prezent și în *Pagini* (și se face cu siguranță), el are aici conotații specifice, rezultând dintr-o asumare mai lucidă, dar și mai profundă a stării de cvasitate. Căci aici, seducția și-a pierdut în bună parte dimensiunile erotice, e cumva mai abstractă dar și mai neliniștitoare, iar adevăratul partener al actantului liric (adevărații lui parteneri) nu este atât destinatarul *Paginilor*, ci moartea și textul, chiar dacă „apele ofelizate" ale Zverei Ion sunt transpuse aici în decorul meschin al domesticității. Asumată în ultimă instanță ca experiență a morții, gesta scripturală capătă astfel aspectul unei aventuri (tipic experimentaliste) a limitelor, pe care ego-ul o trăiește din perspectiva statutului său ontologic incert, specific pentru o lume a ființei slăbite unde totul este ipotetic, unica libertate rămâne aceea a „interpretării" (adică de ordin hermeneutic) și funcționează regimul lui „ca și cum". Dacă în poezia textualistă o asemenea „slăbire" a personajului liric îi conferea acestuia masca *eiron*-ului sau a *pharmakos*-ului (cel care se autodisprețuiește, respectiv „țapul ispășitor"), de data aceasta depotențarea eului este dusă până la anularea acestuia ca ipseitate, el nu mai este ceva inscriptibil sau nominabil, ci imprevizibilul, inominabilul, ininscriptibilul, este cvasitatea în spectralitatea ei atât de paradoxală. Căci acest cvasiego, care nu este (nu mai este) la drept vorbind nimeni, posedă totuși o stranie și neașteptată vitalitate, este o „fantomă vie", o „dâră" în care s-au condensat toate combustiile vieții, un „precipitat" al substanței vitale, având ceva din fizionomia „petei de sânge care vorbește", „depotențarea" eului acționând, în felul acesta, ca un catalizator, ce întreține arderile organice și apropie tot mai mult rostirea poetică de spasmurile fibrei vitale, anulându-se astfel, tot în spiritul artei experimentaliste, distanța dintre obiecte și semne, realii și nominalii.

Ulterior, poezia Elenei Vlădăreanu avea să meargă însă (ca și a unora din congenerele sale) în direcția unei lirici a „extrauterinității" care exprimă oroarea de sexul privit ca rezultatul unei căderi, al unei „mutilări primordiale". Substanța prin excelență a feminității este în această poezie sângele, în ipostaza lui de „sânge impur" (izomorf cu faimoasa „apa neagră" despre care vorbea Bachelard), a cărui vedere neliniștește până la paroxistic, căci el

nu este decât „thanatos obiectivat": „trebuie sa mă tem de sângele meu / să mă rușinez să mă ascund / să nu ating mâncarea sângele meu e cald și miroase / uneori curge în cheaguri / atunci mi-e teamă; dacă rămân cheaguri / pe fundul wc-ului ca niște cărnițe / mama îmi spune că am fost păcătoasă / numai atunci sângele se îngroașă / și se face negru. sunt o fecioară a domnului" (*a patra scrisoare către nikos*). În viziunea poetei, plasmele feminine sunt maladive, în chimia lor secretă se ascund stranii substanțe cancerigene, boli latente ale celulelor: „a venit vara sânii voștri frumoși or să se / îngălbenească or să putrezească de vii / or să se umple de viermi atunci o să înțeleg / poate structura acestei boli / pe care mi-e teamă să o numesc" (*prima scrisoare către nikos*). Și, plecând de aici, textele Elenei Vlădăreanu se constituie într-un „discurs împotriva feminității", pe linia acelui „narcisism primar" despre care vorbea Lou Andreas-Salomé, presupunând nu doar fixarea libidoului asupra propriului ego, ci și „înrădăcinarea în starea primordială", „identificarea finală cu Totul", adică, în cele din urmă, cu androginul primordial pe care îl evocă fata-băiat din admirabilul poem *o iarnă pentru fratele meu*: „mon amour, mon frère / o să zidesc o iarnă pentru tine / mă lipesc cu pieptul de zăpadă / și pieptul meu e plat / și feminitatea mea se spulberă ca un scrum ! / în mijlocul inimii mele a crescut o stea / mă poți îmbrățișa ca pe un băiat". Reveriile „androgine" ale Elenei Vlădăreanu exprimă anxietățile unei ființe „rupte", oripilate de spectacolul „lumii ca abator" și de infernul ascuns în profunzimea propriilor sale țesuturi, aspirând spre sacru, care i se înfățișează însă doar în aspectele lui inumane, ca un „dumnezeu rece", dușman al cărnii și al vieții, în timp ce experiența religioasa e privită mai curând cu ostilitate, de vreme ce se reduce la un ansamblu de norme care au uscăciunea unui regulament de ordine interioară, sacrul dovedindu-se astfel în cele din urmă la fel de indezirabil ca și profanul: „În dimineața când a murit mamaia / m-am masturbat până când dintre picioarele mele / a țâșnit sângele. fierbinte și negru / sexul meu se zbătea ca o găină tăiată / mama strânsese prin casă / începeau să vină vecinii / tataia stătea pe scaun cu mâinile pe genunchi / și parcă nu era el. / la adventiști nu se cade să plângi / când moare cineva, că «așa a vrut dumnezeu», mai bine se cântă. mai bine se predică / despre frumusețea lumii de dincolo. despre a doua moarte care ne va / strânge pe toți la dreapta tatălui" (*a treia scrisoare către nikos*). Prins între conștiința damnațiunii pe care o poartă în fibrele sale organice și cea, la fel de acută, a neputinței de a ieși din acest infern al feminității, ego-ul se caracterizează printr-un soi de perplexitate ontologică, generând colapsul

vital, iar scrisul se convertește într-un substitut al existenței („scriu pentru că nu pot să trăiesc"), într-o „alchimie lăuntrică" vizând punerea de acord a pulsiunilor contradictorii. Această tentativă de exorcism eșuează însă la jumătate, walkiria sângeroasă se dovedește mai redutabilă decât „elena fecioara domnului", iar experiența erotică se sfârșește prin uciderea rituală a „dublului angelic", a „fratelui", de data aceasta exact ca în „liturghiile sanguinare" ale Angelei Marinescu: „ți-au tăiat părul ți-au ras barba / ți-au lăsat tăieturi adânci în obraji / mâinile tale sunt tot mai reci / am intrat în curtea spitalului ca-ntr-un abator / ești iedul meu am venit pentru tine / ești iedul meu am venit să-ți așez / gâtul sub lamă / mie nu mi-e milă de nimeni mie mi-e milă de mine" (*o iarnă pentru fratele meu. epilog*). Iar în poemele sociale ale Elenei Vlădăreanu trebuie să vedem poate mai curând o noua tentativă de evaziune din limburile unei feminități terifice care aduce, la rândul ei, revelația „lumii ca abator", unde răul și violenta proliferează ca un țesut canceros. Căci, pentru autoarea *Paginilor*, infernul e pretutindeni, în mizeriile vieții de zi cu zi, în cruzimea și absurditatea istoriei, ca și în noi înșine. Iar poezia sa este, în ultimă instanță, jurnalul unei oripilante „călătorii la capătul nopții", la sfârșitul căreia nu mai rămâi, nu mai poți să rămâi cu nici o iluzie. Chiar dacă, mai nou, odată cu volumul *Spațiu privat* (Editura Cartea Românească, 2009), poeta a renunțat la retorica mâniei și a revoltei, reorientându-se către o poezie ironică și demistificatoare, „la rece", care supune bagatelizării și deriziunii marile mituri ale consumerismului.

Textele MIRUNEI VLADA (autoare a „manifestului extrauterin") circumscriu topografia unei paradoxale „țări a fetelor", unde candoarea coexistă cu turpitudinea, puroiul și zăpada iradiază aceeași putere de fascinație, autosupliciul poate căpăta frisonări orgasmice, în timp ce oroarea de sordid devine voluptate a maculării. Poeta și-a descoperit de timpuriu teritoriul, iar discursul sau „mânios" (altul decât cel al Angelei Marinescu sau al Elenei Vlădăreanu) se naște din sentimentul unui dezechilibru organic ce își găsește compensația în pasiunea barocă a etalării, într-un teatru al cruzimii, dar mai ales al autocruzimii. Căci ceea ce o detașează pe Miruna Vlada de grosul ultimei promoții poetice (mizând atât de mult pe autenticism și pe reportajul „nud" al vieții interioare) este tocmai repudierea simplei notații în favoarea unei poetici a ostentativului („deja poetul-crainic-de-știri s-a demodat / în poezie e politicos să arăți cu degetul / și să fii indiscret"), care își are centrul de greutate în teatralizarea trăirilor, proprie unei sensibilități ce-și

mărturisește oroarea în fața firescului („Mi-e frică de lucrurile firești / poate de aceea n-am pus niciodată / apa unui ghiveci de flori"), recurgând la mască și artificiu. Astfel (ca și alți congeneri ai ei), poeta va rescrie, în limbajul liricii apocaliptice a promoției 2000, mitul artistului blestemat, care, azvârlit în afara ordinii naturale, devine producător de antinatură, adică de text („nimeni nu-mi obliga lichidele / să devină cuvinte // sigur, încă de la grădiniță / știam că nu am sex / mai târziu am aflat / că mi s-a dat o boală osoasă") și înscenează „povești de dragoste", câteodată crepusculare, pe parcursul cărora autobiograficul se convertește în fabulos, iar autobiografia în istorie: „Te-ai trezit din beție tot singur / Străzile fecundau pietre goale / Un avion tocmai ateriza pe umărul unei moscovite / Îl visez pe regele Soare / «Orașul sunt eu» / Singurul său bagaj e o poșetă de lac / În care ai ascuns ultimul cartuș / Plecarea ta / poate singura armură ce nu poartă doliu / Sugându-ți degetul mic / O să mori de foame la Berezina / Frigul va face din tine / Fesa mușcată până la sânge a unei femei" (*Mon empereur*). În asemenea poetizări, actul amoros e reductibil, de cele mai multe ori, la un dialog al privirilor, iar ochiul are, în poemele Mirunei Vlada, strania proprietate de a deveni „sex", e expresia cea mai intimă a unei feminități în criză, lacrimile și umorile feminine se amestecă, iar erotica ei e, eminamente, una a „corneelor", între care funcționează atracții și respingeri aproape magnetice: „acea neliniște purgativă a serilor de toamnă / (aproape criminală) / determină fuga bărbaților de acasă / tu ești singurul posesor de cornee cu maree / fiecare șoaptă creează o gură în plus // de când nu mai vizitez spitalele / picioarele au devenit sângele și corneele mele / fiindcă am un creier curat / palmele nu mi se feresc de mizerie / demnitatea e complicele monștrilor noștri / Corneele tale sunt beciul și alibiul meu preferat / sunt teribilistă fiindcă am cornee baroce" (*Oda corneelor*). În ciuda exploziilor ostentate de vitalism, sensibilitatea autoarei se lasă fascinată mai mult de aspectele declinante, are voluptatea putridului, se lasă atrasă cu morbidețe de virilitatea crepusculară, astfel încât, în numeroase poeme, „măștile" bărbătești au aerul unui Alexei Vronski pe jumătate senil, împrumută faciesul decadent al unui Pantazi sau senzualitatea putrefactă a unui Des Esseintes căzut în mizerie. Contactul cu un asemenea personaj spectral, care seduce, dezgustă sau terifiază, produce stări pline de ambiguitate, unde se intersectează puseul tenebros de pasionalitate, patima suicidală a maculării, scârba de celalalt și de sine: „era cadru militar / avea o mulțime de organe mutilate / era în vârstă mult mai în vârstă / părinții îl invitau la masa / important era ca el să existe să mănânce să bea / să te bată să

perpetueze specia / iar tu să conservi acel sentiment de milă / de dispreț de dragoste cu păduchi / ai anilor de după război" (*Ochiul din lighean*). Alteori, imaginea „bărbatului descompus" provoacă veritabile „insolații" ale fibrei nervoase, evocând dezagregarea materiilor viscerala („mi se scurg pe tălpi bucăți maronii din ficații tăi toate cu gust de șampanie") și a sângelui care capătă culoarea dejecțiilor excrementiale, astfel încât fantomele mateine care populează coșmarurile Mirunei Vlada se identifică, în cele din urmă, cu o mască antropomorfă a morții, excitând paroxistic patosul autoterfelirii și al autodestrucției: „ai încărunțit. un zâmbet negru te-a mușcat de limbă. ești mai aproape de moartea mea. sunt mai aproape de sângele tău cafeniu. îți strângi hainele murdare la piept. te lungești în pat. ești viu, dar trece. ești cel mai singur. doar eu, savurându-ți infirmitatea, toate cuvintele au acum același sens. toate cuvintele mă divinizează" (*Iubiților, lăsați-mă să epatez*). Iar confesiunile din asemenea poeme îi aparțin, fără doar și poate, unui suflet pătruns de sentimentul propriei sale fragilități, fascinat aproape narcisiac de propriile-i infirmități și imperfecțiuni, care îi dau sentimentul unicității și conștiința unui destin. Astfel încât, în ceea ce are mai original și mai autentic, poezia Mirunei Vlada nu vine neapărat din școala Angelei Marinescu, ci, mai degrabă, din decadenții finiseculari, marcați obsesiv de spectrul extincției, și, mai ales, din Bacovia, transpus în registrul unei retorici torențiale și agresive. Și tot de la autorul *Plumbului*, asimilat în substanța sa, a învățat pesemne poeta și tehnica discursului „rupt", format parcă uneori din crâmpeie de vorbire autonome între care există mai curând tensiuni decât consonanțe. Căci Miruna Vlada cultivă poemul secvențional, spulberat în segmente care se raportează unul la celălalt muzical, pe linia unei „componistici" care mizează pe disonanță și nu pe armonie. În *Poemextrauterine* (Editura Paralela 45, 2004), ea era o poetă a erosului crepuscular, cu uneori paradoxale strigăte vitaliste, în spatele cărora se ascund însă obsesiile thanatofile ale unei sensibilități decadente. Volumul *Pauza dintre vene* (Editura Cartea Românească, 2007) aduce în schimb câteva importante modificări de registru: se trece de la o lirică a senzațiilor la o lirică a afectelor, teatrul cruzimii își pierde mult din caracterul spectacular, versurile nu mai au parcă forța și truculența din volumul anterior, câștigând însă în substanța lor lirică.

Fără încrâncenările Elenei Vlădăreanu, dar și fără ingenuitățile Mirunei Vlada, OANA CĂTĂLINA NINU scrie o poezie a visceralității în suferință, vorbește despre bolile celulelor și ale țesuturilor, alcătuiește „fișe clinice" și

„dosare de observație", unde sunt înregistrate mizeriile fibrei organice în care s-au concentrat parcă germenii tuturor maladiilor. Ca și Elena Vlădăreanu, autoarea *Mandalei* (Editura Vinea, 2005) transcrie astfel spasmurile unei corporalități maligne („obeze" – în sensul dat termenului de Baudrillard), ce „metastazează" ca un țesut canceros, dispune de o stranie putere germinativă cu semn negativ, care face cu putință metamorfozele monstruoase: „carnea mea e albă și păroasă a ta e doar albă a portocalei e roșie și e carne / pielița mea am întors-o pe dos e ca o scufie de păstârnac din care ies fire mari / și grețoase ca ultima mea coafură cărare pe mijloc și șuvițe linse pe față / ruj strident și degete neastâmpărate scormonindu-mi în trup / nasul meu se dilată de-o palmă în curând va naște pielița s-a rupt inegal / mi-o lipesc cu sânge de burtă în curând va naște nasul se bosumflă și-și mângâie / copilul respir și plodul se trage înapoi corpul lui îmi stă în gât și el mă lovește cu pumnii" (*Mandala 5*). Această materie maladivă devine în poemul *Mandala* obiectul unei paradoxale fixații, ea dezgustă, dar și fascinează, declanșează mecanismul pornirilor autoagresive, iar textele Oanei Ninu capătă acum aerul unor lecții de chirurgie sau par desprinse din paginile unui manual de tortură medieval: „Nu mai știu să scriu mi-am rupt mâinile și le-am lipit de oglinda în loc de rame / am înnodat venele aproape de tavan m-am strecurat sub picioarele tale în urma mea / cocoloașe de hârtie dâre sângerii secreții închegate / mă târăsc pe burtă să-mi ucid viermii intestinali mă împing în coate înghit pietre / șerpii mă disecă pe dinăuntru miros a coji de portocală pântecele mi-e găurit de / sute de ace groase ruginite mă tăvălesc pe cuie îmi sărut burta o scuip dau cu pumnii în ea" (*Mandala 4*). Autoagresivitatea are, în asemenea poeme, aspectul unui act gratuit, ține de manifestările unei ființe absurde, agonice, aproape beckettiene, bântuite de o paroxistică ură de sine, care coexistă însă, paradoxal, cu reveria narcisiacă. Pulsiunea erotică e fixată asupra „imaginii din oglindă", a dublului, astfel încât autosupliciul se transformă în act amoros, iar autoarea transcrie stări schizoide, pe parcursul cărora actantul liric se dedublează, devine o „ea" care fascinează erotic: „poza ta în sepia mon amour e un fum în jurul gleznelor mele subțiri / pe patul de spital mă gândesc la zilele când nu mă văd și nu te văd / ca șoricioaica oarbă ce roade căpățânile puilor apoi moare cu labele în sus și burta lăsată / spasmul ei e spasmul nostru strâns nedislocat într-o după-amiază ploioasa / de care nici nu-ți mai aduci aminte după ce treci de colțul blocului la braț cu părinții tai / și bolile de familie mă fac covrig sub pătură uite, aici între calorifer și pat mi-ai spus că mă iubești / când mă întind

pe jos să mă rog găsesc fire blonde împănate-n covor / și-mi vine să vomit și s-o dau dracului de viață / inelul pe care îl port în deget are diametrul vaginului tău" (*Mandala 16*). Se ajunge astfel la criza identității sexuale, iar ego-ul apare în ipostaza unui „cvasi", a „fetei-băiat" care oscilează între homo și heterosexualitate, e atrasă de un partener cu sexul la fel de incert, care nu este însă decât propriul său reflex specular (textual), iar copulația e substituită prin textualizare, odată cu evocarea „materiilor" scripturale și a instrumentelor de inscripționat: „noi nu am fost un androgin noi am fost o femeie și crăpam pietrele cu pântecele / în fiecare noapte ne visam burta pe dinăuntru treceam buricele degetelor peste / amprentele imprimate pe pereți atunci știam ca ne cheamă ana / și că ne cheamă de dincolo să decupăm figurine de hârtie / era munca de ghetou / să fac lanțuri să te prind de mine să lipesc verigile cu scuipat / să-ți scriu fițuici pe trup să nu mă uiți am un singur ochi de sticlă de care te lipești toată / curbându-te strivindu-ți pântecele de zid ca-ntr-un / ritual al ochilor umflați" (*Mandala 17*). „Fuga de feminitate", exorcizarea umorilor feminine și a corporalității maligne, devine astfel miza actului poetic, prin care femeia reală e înlocuită de „femeia inscripționată". El are însă caracterul unei vivisecții, presupune scormonirea nemiloasă a fibrelor și a țesuturilor, e o autotortură aproape cu neputință de îndurat, astfel încât privirea introspectivă, care scormonește ca un bisturiu în profunzimea plasmei organice, cunoaște momente de relaxare, deplasându-se (ca în ciclul *Nu e timpul, fato*) de la spectacolul visceralității în criză la filmul cotidianului. Acum, Oana Cătălina Ninu abordează reportajul autenticist, care capătă însă aspectul „picturilor metafizice", în care realul e „textualizat", realcătuit, devenind suportul reveriei thanatice, căci poeta descrie „cetăți ale morților", evocă ritualuri funerare grotești sau sortilegii sanguinare: „babele chioare îmbrâncindu-și colivele pentru soldații lor roșii / morți la datorie la darabalele atârnându-le cuminte între pulpe toaca lucioasă / ciocăniturile ei ca pișcăturile dese și rapide pe picioare / sfântul altar se crăcănează drept pe mijloc țeasta ți se crăcănează drept pe mijloc / nu poți nici măcar să arunci mâncarea uitată cu zilele în frigider / sau resturile de carne moartă uitate cu săptămânile în tine / strângi din dinți strângi rahatul din fața ușii aprinzi lumânări pentru morți pentru vii / ungi tocul ușii cu sânge cald de miel" (*Nu e timpul, fato 1*). Locul scenelor de autosupliciu e luat aici de frisonarea thanatică, de teroarea extincției („nu trebuie nu trebuie nicidecum să adormi / noaptea asta poți să te sufoci și să mori în somn fără măcar să știi") sau de pulsiunile suicidale („fac semn pe burta număr striațiile luminii pe lama

verde a cuțitului / în apă caldă nu simți tăietura e ca atunci când cineva îți toarnă ulei încins pe corp"). Poeta are sentimentul senectuții precoce, e copleșită de trivialitatea propriilor sale acte fiziologice, viața a devenit „sfârșit continuu" (ca la Bacovia), iar poemele Oanei Ninu transcriu acum tribulațiile unor marionete umanoide, a căror existență se reduce la simple gesturi mecanice: „sunt un copil bătrân copile, și bătrânețea e dată de la dumnezeu am mereu buzele umflate / învinețite de la pastile și plâns mă joc cu marginile cămășii mele de copil handicapat unghiile / tale mi-au rămas în carne și asta mă d o a r e mai mult decât orice altceva / / dar mirosul ăsta de sex umezit apă de ploaie și lacrimi / mi s-a întipărit obsesiv pe limba îmi privesc vârfurile pantofilor pline de noroi / și mă simt o păpușă veche de cârpă cu mațele scoase-n afară" (*Nu e timpul, fato 7*). Scrisul devine hemoragic, e o emisiune de sânge „imund", expresia unei feminități ancestrale, care și-a epuizat toate rezervele de vitalitate: „azi mi s-a scurs sânge negru din burtă un șuvoi ca o sfoară cu noduri / pe care o deșir la nesfârșit până ce fac bătături în palma și scriu ca să uit că nu trăiesc / pe pereți desenez linii neregulate lucrez cu un cuțit în placentă e liniște și mai simt / pe sub unghii dendritele mamei bătrâne și trupul ei încrețit scurgându-se-n mine / ca-ntr-o canalizare" (*Nu e timpul, fato 10*). Mai convingătoare în asemenea poetizări decât în versul – ușor căutat si ușor calofil – al *Mandalelor* – Oana Catalina Ninu ne oferă astfel varianta în cheie „sângeroasă" a „poemului extrauterin", transpune în scene de autoerotism cu tulburi și stranii explozii de sadism (sexual și textual totodată) obsesia „ieșirii din feminitate" pe care o împărtășește cu colegele ei de promoție. Nota ei de originalitate trebuie căutată mai ales în sarabandele de imagini, care au uneori luxuriança malignă a țesuturilor bolnave, într-un anume barochism al expresiei, care cultivă (așa cum se întâmpla și la Miruna Vlada) stridentul și ostentativul.

Asianicii, manieriștii, fantaștii, vizionarii

CONSTANTIN VIRGIL BĂNESCU, COSMIN PERȚA, TEODOR DUNĂ, DAN COMAN, CLAUDIU KOMARTIN, ȘTEFAN MANASIA, RITA CHIRIAN, MARIN MĂLAICU-HONDRARI, GABRIEL DALIȘ

De la bun început, poezia lui CONSTANTIN VIRGIL BĂNESCU se singularizează prin aerul ei oarecum atemporal, ca și cum, întorcând spatele nu numai inovațiilor poetice de ultimă sau penultimă oră, ci și „realului" contemporan, care îi preocupă până la obsesiv pe autenticiștii promoției, poetul ar fi încercat să se fixeze într-o zonă a arhetipurilor, căutând un fel de limbă primordială a poeziei, care să aibă rigoarea gramaticilor sanscrite. Ceea ce a făcut, din el și din textele sale, niște apariții surprinzătoare în tabloul de grup al liricii 2000, căci, așa cum omul se diferențiază prin gestică, prin vestimentație, prin lecturi, dar mai ales printr-o gravitate precoce, prin felul său de a-și lua în serios textele și de a se lua în serios pe el însuși, de toți colegii de generație, poezia lui ocolește drumurile comune, delimitându-și un teritoriu de unde toate semnalele actualității au fost îndepărtate cu grijă și unde domnește arhetipalul. În volumul lui de debut, *câinele, femeia și ocheada* (Editura Timpul, 2000) predominau poemele „de viziune" cu îndepărtată rădăcină rimbaldiană; ele transcriau aventuri inițiatice, pe jumătate grave, pe jumătate burlești, desfășurate sub tutela unei bizare ființe hibride, extrase parcă din paginile bestiarului urmuzian: „omul-veioză m-a tras cu o mână înspre el / și mi-a șoptit la ureche // sunt niște năluciri de ordin superior să fii mândru / ce vezi tu nimeni nu mai vede / sunt niște năluciri de ordin superior astea pe care le ai tu / vei vedea limpede îngeri, moroi. grădini construite pe nori, / vei vedea multe lucruri, multe, multe, vei fi treaz, nu uita / sunt niște năluciri de ordin superior // ca să-mi îndeplinesc vina mea de mesager până la capăt / îți voi spune că aceste năluciri te vor omorî / mai mult nu știu" (*jagrat*). Poetul pare să creadă, așadar, într-o dimensiune revelatorie a poeziei, iar burlescul – atunci când se face prezent – nu se constituie din transformarea metafizicului în obiectul deriziunii demistificatoare, ci este efectul autoironiei; acum, ego-ul își fixează pe obraz masca *eiron*-ului, are voluptatea autoumilinței și a exercițiilor de penitență, dar jocul cu măștile este în totalitate inocent, total lipsit de malițiozitate, iar în asemenea momente, timbrul particular al poemelor lui Constantin Virgil Bănescu este umorul blajin, din care autorul știe să facă un instrument insolit de sondare a metafizicului. Atunci când

jocul este dus cu seriozitate până la capăt, rezultatul vor fi „iluminările" *à la* Rimbaud, în care efectele de lumină savante și „rupturile" dintre ceea ce poetul spune și ceea ce acesta ascunde dau naștere tensiunilor lirice: „de câteva nopți mă visez cu Lideea / la marginea unui lan de grâu / grâul e înalt e și galben e și verde / iar noi ne imaginăm un copac, de care / să ne putem rezema bicicletele și copacul // copacul apare // ne rezemăm bicicletele intrăm în lanul de grâu / trecem lanul / și ajungem în casa de cărămidă roșie // acolo eu și Lideea o vedem pe Lideea zâmbind de la fereastra cu tămâioare" (*svapna*). Poezia este învestită acum cu funcția „rapsodică" de a evoca stări adamice și transparențe paradisiace, iar erosul își redobândește încărcătura de mister și, odată cu aceasta, aureola de sacru. Căci, spre deosebire de colegii lui de promoție, la care de cele mai multe ori sexul, transformat într-un „obiect de consum", sfârșește prin a stârni repulsie și oroare, Constantin Virgil Bănescu are intuiția misterului feminin perceput ca alteritate și diferență, tabuizat de taina inefabilă a maternității: „O să mă așez și o să-mi pregătesc femeia // cu pielea și carnea de pe piept o să-i astup urechile / așa că-mi smulg pielea și carnea de pe piept // cu pielea și carnea de pe umeri o să-i acopăr ochii / (așa că-mi smulg pielea și carnea de pe umeri) / cu pielea și carnea mâinilor o să-i înfund gura / (așa că-mi smulg pielea și carnea mâinilor) // Dar aburul ăsta cu miros de mamă // Degeaba toate grămezile de carne și piele smulsă / aburul ăsta cu miros de mamă îți amintește / că din momentul în care miroși mirosul mamei tale / lumea femeilor ți se închide" (*Înțeleasa*). Reinvestit cu funcția de instrument al conectării la sacru, erosul este însă, în același timp, un organ imperfect, legat de condiția grosieră a corporalității: „vorbeam despre mitul androginului / și îi spuneam că nu e mit / ci blestemul de a nu ne putea reface / pentru că am vrut să ne irosim zeii, // încercarea continuă și inconștientă / de a ne mântui ca să păcătuim din nou / e de fapt blestemul cel mai mare: / să nu ne putem liniști decât / prin extazul comun și foarte scurt al atingerilor / adesea urmat de o naștere, / adică de un alt condamnat / la nevoia eternă și etern imposibilă" (*kartari*). Drama, nu numai erotică, provine de fapt, în poemele lui Constantin Virgil Bănescu, dintr-o anume incontinență a sinelui, dintr-o anumită incapacitate de a prelungi stările de extaz, care stau sub semnul evanescent al clipei și se sleiesc aproape instantaneu. Generate de nevoia miracolului, dublată însă de vocea mereu dezabuzată a *eiron*-ului care se îndoiește de propria-i capacitate de a primi semnele harului, textele poetului își vor găsi punctul de echilibru într-un soi de vizionarism cu accente minimaliste, ce se naște din depotențarea paradigmei rimbaldiene

sub acțiunea umorilor reci ale scepticismului. Astfel încât întreaga miză a actului poetic se joacă undeva pe puntea îngustă dintre sublim și ridicol, dintre poemul oracular și bufonada benignă, al cărei protagonist interpretează, cu o stranie voluptate, rolul de „nobil măscărici al Totalității" despre care vorbise odinioară Dimov. Polarizarea discursului între aspirația de a rosti metafizicul și voluptatea autobagatelizării se poate perfect decela în „listele enumerative", constituite după patern-ul dimovian, cu o ingenuitate ce acționează mereu ca surdină aplicată spiritului de zeflemea: „Mi-am luat o geantă. / În geanta mea de piele sunt: // o agrafă, un chibrit nemțesc, un stilou, un ochi de păpușă, / o fotografie alb-negru cu mine când eram mic, / o pereche de buze, un fluier, o călimară, o pălărie, / o lumânare, o sticlă cu vin, o chipă, o cutie cu lumânări, / o alta cu uscatele coji rupte de pe buzele Nadei, / sexul lui Abraxas, un plic de cafea, sânii lui Venus, / o anemonă, carnea rămasă de la circumcizia lui Kafka, / pantalonii evazați ai lui Raluka, / o piatră și un ceas. / dacă le-aș scoate din geantă, le-aș pune la loc". Marca de originalitate a poetului constă și în această permanentă „gulliverizare" a ego-ului, situată la antipodul gigantizării titaniene a actantului liric din poezia primilor moderniști, în virtutea unei viziuni pe care am putea s-o numim „umorescă". Acest „umorism" ține oarecum de registrul „smintelii serafice", întâlnite uneori la acei „nebuni ai lui Dumnezeu" despre care citim uneori în scrierile Părinților; el nu discreditează metafizicul, ci dimpotrivă, îl acreditează.

Volumele următoare ale lui Constantin Virgil Bănescu vor aduce un plus de lirism, un discurs mai interiorizat, cu poeme de dragoste, care încearcă să configureze stări de extaz, trăiri aurorale, pe al căror parcurs femeia devine o epifanie a elementului luminos: „mă trezesc și vreau să mă întorc în somn / așa cum vreau să mă întorc în tine // afară e frig // covorul din bucătărie se ridică puțin // ai cele mai frumoase orgasme / și mă faci cel mai frumos cu orgasmele tale // orgasmele tale sunt niște păsări tinere // ce dau din aripi în creol deasupra patului nostru // mă trezesc și mă luminezi mai mult decât ziua // mă luminezi tot timpul / și timpul e tot al luminii tale" (*Zia. Mă luminezi*). Acum, poetul imaginează ritualuri amoroase pline de solemnitate, care fac din femeie obiectul unei adorații cvasireligioase, erotica tinzând, în felul acesta, să se convertească în mistică: „umbra mănâncă soare și aici // e vânt cald // mă gândesc că mă aștepți / că facem cu rândul la venirea unuia către celălalt // Azi vin eu la tine // m-ai îngenuncheat în așa fel încât să mă pot ridica singur / și m-ai îngenuncheat din nou / și nu m-ai mai lăsat să mă pot ridica fără tine // vântul suflă cald // gura ta e o rodie mușcată de mine

până s-a făcut gură / singura gură din care-mi mai trag sufletul" (*Zia. De peste jumătate de zi*). Căci erosul are, în aceste poeme, aspectul unui „motor divin", este, ca la Platon, forța ce alimentează toate elanurile ascensionale, identificându-se cu dorința de a intra în comuniune cu aspectele suave ale materiei, cu fascinația pentru tot ce e pur, diafan sau scapă, pur și simplu, de sub acțiunea energiilor gravitaționale: „îmi amintesc visul acela / de la cinci ani / când mă trezeam / în camera copilăriei mele / (cameră pe colț friguroasă fără pereți dubli / la etajul al treilea) / și căutam aerul / aerul de-afară / de-afară de tot // mă ridicam din pat / (pat dublu triplu cvadruplu înmiit de la o vreme) / ieșeam din apartament / și începeam să cobor / spre aer / aerul de-afară / de-afară de tot // deodată / îmi dădeam seama / că aș ajunge mult mai ușor / la aer / aerul de-afară / de-afară de tot / dacă m-aș întoarce în cameră / și aș sări de la fereastră / în iarba luminoasă din fața blocului // așa că mă întorceam în cameră / și săream de la fereastră / în iarba luminoasă din fața blocului" (*camera copilăriei mele*). La capătul unor asemenea reverii, moartea însăși e exorcizată, golită de încărcătura ei de morbid, transformându-se într-un triumf al luminii, în timp ce drumul ființei spre moarte devine o fugă spre alb, aducând revelația albeții superlative: „trăiesc / și continuu să trăiesc / și mă voi ridica deasupra sertarelor pline / și de acolo voi privi toamna // numai cu tine Zia // numai cu tine voi fi / printre razele soarelui portocaliu ca inima ta // numai cu tine Zia // voi mai privi toamna // numai cu tine mă voi întoarce numai acasă // numai cu tine voi vedea albeața deplină / a ultimei zile // și atunci dintr-un pahar cu vin / va ieși un nou pahar cu vin" (*Zia. numai cu tine*). Acum, femeia sanctifică, este o prezență spiritualizată, care posedă, ca în lirica trubadurilor, numai zâmbet și numai privire, constituind o sursă perpetuă de lumină: „mă bucur de surâs / surâd și eu // mă întreb / de ce nu e nimic mincinos / în grădina ochilor ei / în grădina ochilor ei // nu-mi răspund // mă bucur de surâs / surâd și eu // mă apropii de ea / îi ating aerul dimprejurul feței // mă bucur de surâs / surâd și eu / surâde și surâsul" (*surâsul*).

Nu li se poate contesta desigur unor asemenea texte candoarea de pictură prerafaelită, chiar dacă uneori ele sunt pândite de primejdia alunecării în manieră și pot deveni suspecte de angelism; dar cu adevărat interesantă și convingătoare e poezia lui Constantin Virgil Bănescu atunci când din spatele trubadurului care are voluptatea prosternărilor amoroase se face vizibil un dublu tenebros, sceptic, de o paroxistică luciditate, care descoperă, în profunzimea plămadelor sufletești, lucrarea pulsiunii de moarte

și percepe chemarea insinuantă a golului: „s-a întors în mine / golul intrat prima oară în mine / într-unul din microbuzele / Târgoviște–București–Târgoviște // m-am întors în el / s-a întors în mine / la fel cum l-am cunoscut / liniștit și imens // liniștit și imens m-am întors în el // plutesc liniștit în el / și știu că el rămâne lumea // sunt în camera lui Feg / și plutesc liniștit în golul meu / și știu că nimeni nu mă poate atinge / dacă nu mă atinge cu toată pielea" (*în camera lui Feg*). Din acest moment, stările de jubilație sunt înlocuite de colapsul energiilor vitale, de sentimentul acut al trecerii timpului și de o accentuată oboseală existențială: „la 23 de ani de viață / nu mai am ce să scriu până mor // Și e viață azi // e gura mea deschisă în fața morții gurii mele / e soare peste foc // e tot ce-aș mai scrie / dacă aș mai avea ce să scriu până mor // e pielea cea mai întinsă a zilei // e ziua în care mor // ziua în care mor e încă o zi de viață" (*ziua în care mor*). La rândul său, discursul amoros se învolburează (câștigând în substanță), iar lipsa de comunicare se insinuează între cei doi parteneri, fiecare cu alt destin cosmic, care și-au pierdut disponibilitatea pentru cuvânt: „văd mațe goale mațe pline / și e totuna // văd mațele iubirii noastre în noi și pe podea / și e totuna // cu o tăcere înverșunată rămâi lângă mine // nu răstorni nimic / nu spui nimic // te uiți peste zi ca peste o mocirlă în flăcări / și înverșunată aștepți să-mi ucizi blândețea // blândețea mea va fi cu tine / și dacă o vei ucide" (*blândețea mea*). În felul acesta, poezia lui Constantin Virgil Bănescu își pierde în totalitate candorile paradisiace (de le va fi avut cu adevărat), viața e „de pe o clipă pe alta", iar moartea – amânată de la o clipă la alta de o ființă agonică, bântuită de reverii thanatice, implorând parcă nașterea întru neființă: „nu mai știu din ce e făcută viața // nu mai știu din ce e făcută viața mea // azi-noapte m-am visat din nou / cu mama și tata / în pădurea de primăvară cu mulți copaci căzuți // mama era supărată / ca întotdeauna / pe ea pe tot ce era împrejurul ei / și pe tot ce ieșea din ea împrejurul ei // tata scotea iarbă din pământ / și o întorcea cu fața în jos". Prins astfel între chemarea paradisului și cea a infernului, poetul balansează undeva între viață și moarte, bine și rău, damnare și mântuire, iar efortul de a rezista pulsiunilor tenebroase pare parcă tot mai anevoie de susținut. Vocația precoce a morții și a experiențelor autodistructive le conferă acestor poeme o încărcătură evidentă de tragic.

În volumul său de debut, *Zorovavel* (Editura Grinta, 2000), COSMIN PERȚA putea să lase impresia unui manierist din familia spirituală a lui Claudiu Komartin, cu vocația travestiurilor și a măștilor estetizante, în ale

cărui poeme decorul mizerabilist este supus unor operații de „cosmetizare" care nu întârzie să îi confere truculența sordidă a kitschului, făcându-l parcă și mai sinistru, căci, din spatele butaforiilor, cu aerul lor de artificiozitate extremă, eczemele pestilențiale ale realului ies permanent la iveală, iar viziunile poetului capătă aerul unei mixturi greu suportabile de materie excrementială și apă de colonie ieftină: „Am încercat în dimineața aceea / să-mi croiesc drum / până la subsolul cu graffiti // Mucegaiul gros, supurând / dâre verzi și gelatinoase / bucățile de tencuială atârnând, / igrasia urât mirositoare și sufocantă, // îmi aminteau de orașele / regatului de tablă și noroi / (...) regatul în care femeile oarbe / mânau haite de câini / prin parcul princiar / cu tălpile goale, neatinse / de crivățul nebuniei // și cântau trecând pe lângă / cei cu degete lungi / care noaptea se masturbau / între sânii de marmură / ai statuilor din colțul străzilor, / între picioarele lungi și perfecte / ale felinelor cu unghii false / (...)Asta e viața, ce pizda mă-sii / îmi puneau prietenii / suflându-și zgomotos nasul / în batistele de mătase, îmbibate cu parfum ieftin / mirosind îngrozitor / a chimicale și flori uscate de câmp" (*Subsolul cu graffiti*). În acest decor fantomatic, rezultatul unei transpuneri „cu rest" a spectacolului cotidian în cheia vizionarismului, actantul liric este, la rândul lui, o apariție spectrală, care ostentează cu voluptate masca poetului blestemat, supusă, cu același gust al artificiului îndoielnic, anamorfozelor manieriste și stilizată în direcția monstruosului estetizant: „Sunt o creatură a nopții // cu dinții crestați în cele mai ciudate feluri, / cu spatele încovoiat ca o ciupercă atomică, / cu călcâiele strâmbe călcând aritmic / culoarul hidos și soios al facultății de litere / de unde-mi culeg mereu cina / în mici particule de lecturi disparate" (*Sunt o creatură a nopții*). Poemele din *Zorovavel* vor fi astfel, cel mai adesea, puneri în scenă pline de truculență, regizate cu ingeniozitate de un spirit asianic, care pare să fi moștenit ceva din pasiunea barochizantă a cerchiștilor (un Negoițescu, un Stanca), așa încât afirmațiile cu veleități de artă poetică ale autorului, incluse în cuprinsul volumului *Santinela de lut* (Editura Vinea, 2006), ne iau prin surprindere, căci ele merg, de data aceasta, în direcția poeziei de limbaj, situându-se în vecinătatea teoretizările lui Răzvan Țupa despre corpul de cuvinte: „Textul nu trebuie să devină un simplu depozitar de trăiri, asumări, panseuri oligofrene ale unor mici mutanți înecați de vaporii cernobâlului sau ai roșiei au naiba mai știe ai cărei zone cu adevărat născătoare în veacul nostru. Atâta vreme cât el, textul, nu își modifică glandele, câtă vreme carnea lui nu se schingiuiește în funcție de carnea ta (...) nu se poate face nimic. De abia acela este textul viu, luminos, care nu

este nici în urma noastră, nici în fața noastră, cel care ia ceaiul cu tine în fiecare zi, cel care se ascunde sub pat și așteaptă să-l găsești, cel care deja scris sau gândit doar te condiționează". Asemenea profesiuni de credință reușesc însă să dea cheia exactă a vizionarismului, de un soi mai special, al lui Cosmin Perța, care, spre deosebire de Manasia, Dună sau Komartin, e mai curând un visător de sintagme decât de imagini, iar scrierea sa tinde să alunece permanent spre autoreferențialitate. El are o intuiție sigură a proceselor textuale, pe care le descoperă în profunzimile propriei sale visceralități, în chimia secretă a țesuturilor, care proliferează anarhic, după legile textului ce se autogenerează la nesfârșit: „Stau în văgăună și cresc. Pielea mi se întinde prima. / De la piept la genunchi. / De la eul prin care ne înmulțim și mișunăm" (*Psalm*). Sexualitatea invocată aici pare a fi mai degrabă textuală decât biologică, e generatoare de scriitură, evocă mișcarea viermuitoare a semnelor, în timp ce sexul despre care vorbește acum Cosmin Perța e în realitate calamus – instrument magic care anulează distanța dintre corpul de carne și corpul de litere. Textul va fi privit acum ca un produs prin excelență malefic, ca un conglomerat de energii destructive, în timp ce producătorul lui se înfățișează ca o făptură cu apetituri demonice, nimicind, prin magia neagră a scrierii, lucrurile și lumea, astfel că poemele autorului se vor încărca de peisaje eschatologice ce capătă însă, aproape instantaneu, culoarea stridentă a kitschului, denunțând minciuna textului și a literaturii: „Cuceritorii își oblojesc rănile din pântec; / ca un șuvoi de lilieci li se revarsă mațele / într-o căciulă de astrahan. / Nu trebuie decât să le amestecăm bine; / bine de tot și cu o lingură de lemn / să ne dedulcim. Atunci ne vor crește aripi / de staniol și tămâie" (*Psalm*). Apocalipsa semnelor e acompaniată de apocalipsa lucrurilor: lumea evocată de Cosmin Perța trăiește sub teroarea dezagregării ei iminente, funcționând după legile textului, care se destramă pe măsură ce se alcătuiește, iar poemele din *Santinela de lut* se vor înscrie astfel în cheia unui vizionarism crepuscular și apocaliptic: „Iată cum moartea vine pâș-pâș / dar ea nu mai este nici violetă, nici moale, / ea vine seara târziu, / îți reazemă capul de cadă, / te scaldă puțin prin bălegarul mulțimii-nholbate / și pleacă" (*Iată cum moartea*). Spectacolul nimicirii va fi însoțit de prezența unei paternități agonizante, figurând nu doar divinitatea, ci și instanța textuală care impune legile producției scripturale; aceasta nu-și mai poate exercita însă rolul de confirmator, nu mai poate autentifica prin autoritatea sa cuvintele fiului, care vor prolifera prin urmare anarhic, generând excrescențele metastatice și metamorfozele monstruoase – așadar textul, în accepțiunea lui de

productivitate: „Inima tatălui meu, mireasă tânără ascunsă cu de-a / sila în moara dezafectată din piață. // L-am uitat preț de câteva zile. Sângele lui în câteva / sticluțe de cristal, uscat într-un colț al vechii mele / mansarde din Gheorgheni – / nu-mi mai spunea / nimic // Și zău, l-am uitat atât de bine încât de-abia acum / carnea mea albăstruie și moale prinde tărie / Atunci a început schisma; nașterea câinelui șchiop – / mustrarea prelungă a tatălui" (*Iată cum moartea*). Cancerul semnelor reușește însă, în cele din urmă, să contamineze și fibra umană, devine o maladie a neuronilor care se răspândește în toate țesuturile, dând naștere omului-text – aflat, la rândul său, într-un permanent proces de alcătuire și dezalcătuire, scriere și gomare: „Ca un șurub, creierul mic și mutant se înfiletează / în măduvă. / Prinde floare de mucigai și supurează. / Ca o bormașină Bosch pătrunde în țeastă / și el, creierul, tronează acolo. / Își construiește imperiul / după toate normele arhitectonice și sociale / până când sceptrul îi cade, / mâna se prinde neputincioasă de falcă și trage / și trage / până când falca se desprinde și o altă falcă / mult mai fidelă îi ia locul" (*Iată cum moartea*). Această formulă poetică, implicând deopotrivă vizionarismul tenebros și intuiția mecanismelor textuale, care face ca o parte din metoda poemului textualist să supraviețuiască în poezia lui Cosmin Perța, se justifică pe deplin într-o lume unde totul tinde să devină semn sau imagine și nu contrazice câtuși de puțin foamea de real a ultimei promoții poetice, doar că autorul lui *Zorovavel* e atras mai mult de realul semnelor, al sistemelor informaționale și al excesului de imagini, care spun la fel de mult despre lumea actuală ca și decorurile mizerabiliste ale școlii de la *Fracturi*. Și tot această formulă este cea care îl individualizează pe Cosmin Perța în raport cu ceilalți vizionari și fantaști ai grupului 2000: Ștefan Manasia, Dan Coman, Teodor Dună sau Claudiu Komartin. Ulterior, poetul va experimenta în câteva direcții distincte, detașându-se de formula poemului asianic, înlocuit progresiv (iar cel mai recent volum al său, *Fără titlu* – Editura Paralela 45, 2011 – e edificator din acest punct de vedere) printr-o lirică lipsită de artificii stilistice, confesivă și pândită poate, de la un moment dat, de pericolul căderii într-o discursivitate obositoare.

E lesne de constatat că din poemele lui TEODOR DUNĂ lipsesc aproape în totalitate anecdotele citadine, decorul mizerabilist sau exacerbările sexuale, semn că autorul întoarce politicos spatele autenticismului, transcriind pe alte coordonate anxietățile lumii actuale, fără a disprețui recuzita mai vechii poezii „metafizice": spațiile carcerale, pustiul, singurătatea, angoasele

ontologice. El scrie poeme vag alegorice, hermetizante, care gravitează în jurul unui nucleu epic misterios: „dispare vocea lui, / dispare și camera / și noaptea asta oricât de albă. dar foarte puțin. / marea fără uscat și fără nici o apă / se oprește dintr-o dată / și ies ca dintr-un pământ mâlos / iarăși sub noaptea asta, sub vocea lui / și mă lovesc iar de trupul care mă trăiește, / de trupul pe care vreau să-l uit / și-n care mă trăiesc ghemuit / ca într-o spaimă". Există aici un număr de „cuvinte-cheie" (mama, tatăl, marea, uscatul, rochia, pielea, boala, spitalul etc.), între care poetul realizează permanente combinații, aranjamente și permutări, iar din acest joc, în care simbolurile se înlănțuiesc ca notele pe o partitură, rezultă parabole greu descifrabile, halucinații, coșmaruri, peisaje ale inconștientului aducătoare de spaimă. Procedeul este numit de Teodor Dună „catafazie" (cuvânt care în medicină – ne avertizează autorul – înseamnă „tulburare a vorbirii care constă în repetarea mecanică a acelorași cuvinte, marcată prin discontinuitate; apare ca efect al unor disfuncții mintale; vorbire interioară, independentă de gândire"). Un asemenea discurs interior lipsit de continuitate constituie firește marca unor trăiri autiste și exprimă un manierism de substanță (cum se întâmplă și la Claudiu Komartin), dacă acceptăm că arhetipul omului manierist este – a se vedea Hocke – neadăpostitul care caută să se securizeze în spațiul propriilor sale fantasme și fantasmagorii. Așadar, polemizând subiacent cu alte „isme" ale Grupului 2000, Teodor Dună propune catafazia și (de ce nu?) catafazismul drept principiu poetic; avându-și poate originea în poetica configurației și a viziunii, care apărea în teoretizările oniricilor, această poetică a rupturii dintre gând și cuvânt, are și unele puncte de convergență cu textualismul, căci, ca și „textul" viziunile catafatice funcționează după principiul oncologic al „excrescenței", al amplificărilor care își au finalitatea doar în ele însele. În timp ce unii din colegii săi de promoție se autoproclamă cu mândrie minimaliști, Dună va fi astfel un maximalist care surprinde maladiile tumorale ale vorbirii și ale realului, operând după regula „ridicării la scară". Chiar și în ocaziile mai rare, când recurge la modalitatea prozaizantă a „scrisorilor" sau a „însemnării jurnaliere", autorul nu e nici autenticist, nici minimalist, căci „filmul realului" va fi perforat permanent de fisuri prin care năvălește fauna visului; realul (atâta cât e) există aici separat de el însuși, rupt între o „interioritate" și o „exterioritate", căci nu doar textul, ci și lumea se plasează din perspectiva poetului, sub semnul catafaziei: „și am mers la doctor și doctorul a rămas singur cu el într-o cameră și-am auzit că țipă, că începe să vorbească cu vocea lui subțire «azi nu mi-am descusut hainele (...)» și-apoi

a început mai gros «rouă ascund mâinile mele iar nu sângele» și-l întreb ce s-a întâmplat și el repetă astea și doctorul a zis «luați-l în brațe și treceți-i părul peste genunchi, asta vrea»". Viziunile, ce rezultă din asemenea mixturi de real și oniric, vor tinde apoi să se amplifice metastatic, anecdota cotidiană devine reprezentație eschatologică, iar pe parcursul acestuia obsesiile lui Teodor Dună, misterul maternității și angoasa extincției, se antropomorfizează, dobândesc aparențele unor personaje onirice, prinse în mecanica unui balet parcă etern, care e simultan fugă spre moarte și mântuire: „îmi voi tăia părul a zis respirând mai greu obosind / și rochia ei nu mai foșnea deloc / deși se mișca repede în jurul meu pipăindu-mi fața / ca la morți / strângându-mi hainele ca pe un pumn de noroi / ca la morți". Punctul culminant al unor asemenea puneri în scene, în care totul urmează principiul gradației ascendente nu poate fi, desigur, decât tabloul apocaliptic, populat de semne ale sfârșitului, dar și ale începutului, de reziduuri de lume și de umanitate peste care planează nu doar amenințarea stingerii iminente, ci și speranța reinstaurării în metafizic, a împăcării noastre cu Dumnezeu: „când mai este un minut / și vocile lor foșnesc în iarbă / se adună din unghere / și vocea lor n-are început și se întinde / ca o coardă pe care pot merge / și știu c-o să cad și n-o să mă lovesc / cu gura de piciorul scaunului și o să iasă marea / și or să iasă păianjeni și-or să țeasă E UNU E UNU // HAI HAI COPIL AL NOSTRU / ȘTIM CĂ EȘTI ACOLO DEGEABA TE ASCUNZI / CĂCI VOCEA NOASTRĂ NU E VOCE DE VIS // *doamne doamne ceresc tată noi pe tine te rugăm luminează a noastră noapte lucruri negre să uităm* // ROUĂ ASCUND MÂINILE MELE / IAR NU SÂNGELE MAMEI NOASTRE". În măsura în care apocalipticul, despre care am vorbit de atâtea ori, înseamnă și pendularea neliniștită între o față tenebroasă și o față diurnă, Teodor Dună se prezintă astfel drept cel mai apocaliptic dintre poeții Grupului 2000. El nu împărtășește fobia de metafizic a autenticismului, încearcă să valorifice pozitiv experiențe lirice mai vechi, descoperind astfel catafazia ca principiu poetic sau, altfel spus, conversia bolii în poezie. Locul lui e printre vizionarii promoției: Dan Coman, Cosmin Perța, Ștefan Manasia. Iar *Catafaziile* (Editura Vinea, 2005) reprezintă în fond varianta adusă la zi și personalizată a basmului *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte.*

Poemele lui DAN COMAN par să aparțină, la prima vedere, unui spirit fantast, care are voluptățile ludicului sau ale caricaturii subțiri și știe să îmbine, în cătimi inefabile, burlescul și grațiosul, ipostaziindu-se, pe urmele lui Radu

Stanca, într-un Corydon pe jumătate tragic, pe jumătate grotesc, ce își refuză însă tocmai pasiunea barocă a „arătării", devenită aici, dimpotrivă, dezabuzare a mimului ce-și repudiază condiția: „tulbur peste măsură. nu cunosc pe nimeni care să-mi reziste. / sunt un bărbat cum nu vă puteți imagina. / ca să nu pleznesc de spaimă mă izbesc de o mie de ori de peretele camerei, / însă nu vă arăt. nu arăt nimic nimănui". „Suspendarea" spectacolului e provocată de o stare de „greață", astfel încât autorul va cultiva o lirică a dezgustului (de lume, de sine și celălalt), în care spectacolul sordid al cotidianului nu mai stârnește, ca la poeții din școala *Fracturilor*, revărsările de mânie, ci strâmbătura de scârbă ce declanșează gustul pentru caricatură, căci în lirica lui Dan Coman, el, cotidianul, este spațiul de manifestare al unei corporalități în exces, unde acționează forțe gravitaționale pline de stranietate care tind să anuleze granița dintre oameni și lucruri, rezultatul acestui proces de osmoză fiind marionetele umanoide care au aerul unor personaje urmuziene: „sunt la bistrița de treizeci de ani. nimic nu mi-a luminat trupul / așa că acum cântăresc cu 80 de kilograme în plus: ca un porc / umbra mea scormonește prin mine și mi se freacă de oase / (...)de treizeci de ani aici ca un lemn lăcuit; / frigul nu mă face să tremur puterea luminii e neînsemnată / (...)și tot ca un lemn lăcuit ea izbindu-se noaptea de mine / speriindu-i cu exactitate pe vii". Caricaturile lui Dan Coman se întemeiază pe trucarea proporțiilor, în virtutea unui regim al amplificărilor și al minimalizărilor, al exaltării și al banalizării, care sfârșește prin a genera monștri mai puțin benigni decât par la prima vedere, inserați în paginile unui aparent „roman de amor": „sunt la bistrița și aici în fiecare dimineață un soare nou / se desprinde din tavan și după ce lovește scurt aerul încăperii / scârțâie ore în șir printre pereți / și ghinga aplecându-se cât să nu depășească statura unei pisici și / plimbându-se așa aplecată toată dimineața / mustind între brațele ei trupul mea pocnește iute din capete". Căci, cu faciesul său de Pinocchio sinistru, ghinga, protagonista acestui *love story* în cheie parodică și absurdă este o figurare o morții, iar *erotikon*-ul lui Dan Coman e în realitate o abil disimulată carte a agoniei, consemnând, în spiritul apocalipticului bacovian, thanatizarea progresivă a fibrei umane: „dă-i înainte și dă-i înainte și pe la miezul nopții / doar capul ieșindu-mi la suprafață / și alături de câțiva câței negri / schelălăind la fiecare scurtă lovitură a acestui soare de iarnă / în toți acești ani ghinga mi-a pus ordine în mișcări; un bărbat impecabil / fluturând la intrarea în bistrița ca un steag negru". „Obiectivat", ca la Bacovia, thanatosul ia aici forma pestilențialității colcăitoare, devine o duhoare porcină, „metastazează" insinuându-se

în profunzimile țesutului viu. Se ajunge astfel la o lirică a carnalității agonice și a „sfârșitului continuu", văzut aici în aspectele sale abjecte, de vreme ce moartea deconcertează tocmai prin obscenitatea ei paroxistică: „aici de treizeci de ani soarele înțepenit deasupra mea și trupul meu mirosind deja puternic a friptură de porc / și ghinga purtându-mă-n brațe și pălind la fiecare pas / și dându-și capul pe spate... / (...)atârnând ca un mare covor de lână în afara ferestrei / trupul meu se aerisește în numai câteva ore și / în numai câteva ore lumea mirosind deja puternic a porc". Din acest moment, poemele din *ghinga* (Editura Vinea, 2005) își pierd aerul de „balet grațios", iar teatrul de marionete al lui Dan Coman își dă la lumină fața adevărată, dovedindu-se în realitate un abator uriaș, un depozit de cărnuri umane contaminate cu germenii morții, în timp ce erotica aberantă se integrează în scenariul unei apocalipse sanguinare: „înfășurată în celulita de gală ghinga vine în urma mea și / bucată cu bucată își adună umbra într-o cămașă de noapte, / din două-trei mișcări curată fiecare / de resturile de carne care atârnă din ea. când obosește / gura i se deschide numai atât cât să crape aerul / și să se simtă mirosul". Ca și la Teodor Dună, grația și ingenuitatea, aerul de feerie grotescă, reprezintă, în aceste poeme, doar „stratul de suprafață", care are rolul unui „rezonator", destinat să amplifice neliniștile ce colcăie în subteranele textului, căci Dan Coman e (ca majoritatea colegilor săi de promoție) un *homo apocalipticus*, un poet cu fibră bacoviană care denunță obscenitatea unei lumi prin excelență desacralizate. Dar dacă alți reprezentanți ai „noului val" descoperă obscenitatea în tabloul „mizerabilist" al socialului sau în actul erotic, poetul „cârtiței galbene" e oripilat de abjecția morții, care, pierzându-și orice dimensiune metafizică, a devenit (ca și dragostea, ca și sexul) porcină și trivială. În poemele lui Dan Coman, micile aventuri în realitatea imediată sunt așadar permanent ridicate la coeficientul mai înalt al viziunii iar poemul se naște nu din simpla notație jurnalieră, ca la autenticiștii „pursânge", la care excesul de autobiografism pare chemat să suplinească un deficit de imaginație, ci dintr-o laborioasă „reforjare" a experienței. Așa se întâmplă și în *Dicționarul Mara* (Editura Cartier, 2009), subintitulat „ghidul tatălui: 0-2 ani", care își extrage substanța dintr-un soi de „traumatism al paternității" notând stări de jubilație dar și o angoasă a responsabilității / maturizării, legată de anxietatea trecerii la o altă vârstă și ipostază umană: „asemenea unei încheieturi inima îmi tot sare de la loc / și-mi apasă puternic vezica, voi avea un copil, / glasul cu care mă îmbărbătez are gust puternic de vită. // va fi fetiță, se va numi mara, în aprilie / trec de pe un picior pe altul și / frigul țâșnește

de sub tălpi / ca o spumă de apă cu detergent. // îmi aprind o țigară : inima a intrat de acum în vezică / și ca o bucată rotundă de lemn / plutește peste întinderea caldă" (*frigul 3*). Experiența paternității constituie pentru Dan Coman un act de cunoaștere, o tentativă de a surprinde, printr-un joc empatic al imaginației, misterul primelor săptămâni de viață: „după trei săptămâni de viață nu e absolut nimic de făcut. / ce altceva : întins necontenit pe spate / aștepți să treacă fețele celorlalți pe deasupra ta / ca să-ți poți mai apoi închide ochii // dar să închizi ochii acum, / la fel cum i-ai deschide / durează ore întregi și cere răbdarea de la cincizeci de ani" (*viața la trei săptămâni*). Dar reprezintă această experiență și un admirabil prilej pentru ca poetul să-și exerseze „metoda", transformând, deocamdată printr-un amestec bine dozat de ludic și grațios, evenimentele cotidiene în mici feerii cosmogonice : „în fiecare dimineață mă trezesc înainte de cinci / și așa, pe nespălate și fără tutun / așa, pe întuneric și frig / mă dau jos din pat și-n patru labe / pipăi după el. / înainte de cinci nu e mai mare decât o mărgea / și când îl ating el țuști / saltă până-n cealaltă parte a camerei. / îl prind însă repede și-l prind numai cu două degete / și nu-l rostogolesc decât pe covor / căci altfel face zgomot și e-n stare / să le trezească pe fete. / astfel de la cinci în patru labe cu soarele acesta / și soarele acesta de cameră ore în șir trebuie rostogolit / până ce ca un bulgăre de zăpadă se face mare-mare / și începe să lumineze și începe să încălzească" (*chicco*). În felul acesta, jocul devine ritual, timpul diurn se metamorfozează în timp cosmic, anecdota domestică într-o întâmplare astrală, în virtutea unei perspective „maximaliste" care împinge autobiograficul către mit și simbol. E vorba exact de acea „reforjare" a experienței menționată anterior, care nu aparține însă, așa cum ar părea la prima vedere unei viziuni „neoexpresioniste", ci unui spirit „asianic" (a se vedea Hocke), manierist și fantast, după cum nici „ghidul tatălui" pe care ni-l propune Dan Coman nu stă în totalitate sub semnul feericului. Căci, ca toți „asianicii", poetul bistrițean e un dedublat, iar din spatele măștilor sale angelice se poate desluși uneori rictusul cinic al unei ființe demoniace, cu un ascuțit simț al grotescului și al parodiei, care plasează nașterea și odată cu ea existența, într-o zonă a derizoriului : „mara era născută doar de câteva ceasuri însă / așa se întâmplă la noi : // când au adus-o la geam / a trebuit să mă aplec mult în față ca să nu cad / neamurile mele tăbărâseră peste mine / nu vedeam decât fundurile lor durdulii / am încercat să-mi fac loc dar era indecent / să atingi atâtea coapse deodată // m-am întors doi pași / am ajuns în dreptul tindei și am început / să dau de o parte / grămezile de șnițel și de pulpă de pui //

lucram cu mare dificultate căci șnițelele / erau încă fierbinți // când am reușit să-i descopăr o mână se făcuse deja târziu / iar pe deasupra noastră / tot mai mult deasupra noastră / umbra marei se întindea și creștea // era de cinci ori corpul unui om singur" (*prima întâlnire cu mara*). E simptomatic că, în poemele lui Coman, carnea (și odată cu ea somaticul, corporalul) capătă valorificări negative, constituie semnul unei condiții inferioare, supuse fețelor destructive ale devenirii, așa cum nașterea e primul moment al alunecării ireversibile către moarte. De aceea imaginea corpului se plasează aici sub semnul metamorfozelor monstruoase, tinde să se convertească aproape permanent, după momentele de extaz și de jubilație, esențiale și ele, într-un manechin grotesc sau într-o mască animalieră, stilizată, la rându-i, prin tehnica, deja amintită, a manierării: „și atunci buf! ca o muscă fără aripi / cad pe cearceaful bine întins / și căzătura asta e zdravănă și până dimineață / stau întins pe spate lângă dragostea mea // dând din mâini și din piciorușe și din penis / ca un cărăbuș de casă care / degeaba, degeaba / nu se mai poate ridica". Astfel că în spatele „ghidului pentru tați", Dan Coman disimulează de fapt în *Dicționarul Mara*, într-o manieră care i-a devenit caracteristică, angoasa de timp, conștiința acută a trecerii, iar „sărbătoarea paternității" devine, în cele din urmă, prilej de reflecție melancolică: „e acum începutul locuim la bistritz, deasupra mării, / la doi ani lumină de ceva foarte, foarte fragil. / am crescut mari și-acum că suntem oameni mari / îngrijim și iubim o fetiță. // la oamenii mari dimineața e altfel: doar / din reflex mai ducem acum ceașca la gură / și doar un caimac prăfuit mai suflăm înainte / de a ne preface că bem / iar fumul iese din țigară numai dacă învârtim de cheiță" (*începutul*).

Amorurile maladive devin în poezia lui CLAUDIU KOMARTIN reverii autiste sau narcisiace, pe parcursul cărora singurul obiect cu adevărat erotic din recuzita acestei lirici, care exprimă dezgustul de celălalt și reduce la trivial fantasmele feminine, pare să fie oglinda. Poezia lui Komartin se înscrie astfel pe linia unui manierism de substanță, în tradiția lui Emil Botta sau Radu Stanca, aducând în prim-plan imaginea „neadăpostitului", în care Gustav René Hocke vedea un arhetip al omului manierist, terorizat de real și repliat în plăsmuirile propriei sale imaginații. Astfel încât textele autorului vor transcrie experiențe interioare, pe parcursul cărora sunt explorate zonele tenebroase ale psiheei, se nasc din fascinația pe care o exercită asupra poetului straturile adânci și întunecoase ale inconștientului, populate de o faună

teriomorfă, întruchipând (după Gilbert Durand) pachete uriașe de libido: „Capul meu adăpostește acum o turmă de bizoni negri. / Cu un fel de copite din porțelan chinezesc. // (...)Bizonii aleargă înspăimântați în jurul gurii mele / înspăimântate. Jucăm împreună ruleta rusească, / Până când capul meu seamănă cu o mașină decapotabilă / de ultima generație" (*Trepanație*). Prin urmare, *decorum*-ul predilect al acestor poeme îl constituie subteranele, gropile, galeriile subpământene figurând petele de umbra interioare pe care poetul și le ostentează nu fără voluptatea artistului blestemat, cu îndepărtate rădăcini baudelairiene: „Am ridicat de unul singur piatra de moară / în cătunul de la marginea mării. / Era un sat frumos și bogat ca o groapă neagră. / M-am alăturat locuitorilor săi. Eram scroafa / pe care toți o așteptau. I-am învățat să mă iubească / și apoi le-am spulberat locuințele. I-am alungat chiuind. // Și groapa neagră a devenit casa mea. / În jurul gropii am ridicat ziduri înalte. Ziduri / străbătute de instinctele sângelui meu cleios și fierbinte / de scroafă" (*Scroafa*). „Sângele de scroafă" este aici o emblemă a cvasității, a androginiei potențiale, care în volumul *Păpușarul și alte insomnii* lua uneori (ca la Urmanov) expresia homosexualității latente, iar acum se solidarizează cu voluptatea travestiurilor feminoide, cu ostentarea unei feminități teratologice. Astfel că subteranele din poezia lui Komartin se convertesc aproape instantaneu în scene pe care actantul liric oferă recitaluri de luciferism sau își clamează oroarea de corporal, în spiritul „urii de viață" care constituie una dintre cheile de boltă ale decadentismului: „Să spun că din depozitul acesta, cu pardoseală neagră / (...)lumea s-ar vedea altfel, ca o aglomerare de galerii luminoase / și scorburi / în care e pusă în scenă / explozia firavelor mele cartilagii, articulații / (...) cu trecerea timpului îmi descopăr corpul tot mai departe de mine" (*Poem*). Căci, poate în mai mare măsură decât oricare dintre colegii săi de generație, Claudiu Komartin vehiculează cu o retorică a ostentării și a ostentativului, își teatralizează fiecare trăire, atât din oroarea pe care i-o provoacă viața în formele ei „brute", pur biologice, cât și din necesitatea de a violenta orizontul instanței lectoriale (care nu mai poate fi trezită din letargie și din blazare decât prin șocuri bine administrate), „teatralizarea" experienței jucând în acest context rolul unui „amplificator". Cu atât mai mult cu cât personajul liric posedă o vitalitate problematică, declinantă, generând o adevărată angoasă a „răcirii" țesuturilor (viscerale și sufletești), deoarece, în poezia lui Komartin, orice trăire are tendința spontană de a se glacifica, lăsând în urma ei un apăsător sentiment de melancolie: „La început, febra ne-a părut ceva familiar și duios: / se strecura noaptea

prin așternuturi. / ne mângâia frunțile, șoptindu-ne cuvinte tandre / de încurajare. Stăteam îmbrățișați așa ceasuri întregi. // Abia mai târziu i-am surprins adevărata înfățișare, / mult prea târziu, / când bătăile inimii ni se rarefiaseră atât de tare / că orice știre ar fi ajuns la noi zdrobea toracele / ca pe un șarpe strecurat între coapsele unui armăsar tânăr" (*Prag I*). În consecință ostentația, gestul histrionic sau truculent izvorăsc în aceste poeme dintr-o necesitate lăuntrica și, înainte de a fi procedee retorice, au rolul de a amplifica temperatura combustiilor interioare, conducând în mod necesar la o poetică a excesivului, a „supradozei" prin care, ostentându-se aproape impudic, actantul liric dorește să obțină, în fond, proba propriei lui existențe. Și plecând de aici, poetul își construiește veritabile „infernuri experimentale", se supune unor suplicii care au tocmai rolul de a împinge trăirea spre paroxistic, de a o cataliza și amplifica, întrucât, în acest „teatru al cruzimii", durerea (și numai durerea) certifică existența: „Regatul meu crește cu fiecare durere pe care mi-o provoci. Regatul meu prosperă cu fiecare retragere, iar eu aștept pe unul din promontoriile stâncilor izbite cu forța de valurile negre. Când mă gândesc la tine, viermi sau lebede îmi joacă în inimă, înalță imnuri pentru exactitatea cu care mă atingi. Tresaltă în creier păianjeni deocheați, jucăuși, țesându-și în fiecare celulă pânza. La picioare îți depun daruri năpădite de viermi. Viermi blânzi, viermi orăcăitori, forfotitori, cârtitori, bursieri. Specializați în lamentații prelungi. Viermi pe care nu vei putea să nu-i îndrăgești" (*Supradoza*). Conștiința damnațiunii, a sângelui „rău", a apartenenței la o comunitate de „blestemați" trimit acum cu gândul spre Lautréamont sau Rimbaud („Scrisul meu este nefiresc fiindcă privirea mea puternică a paralizat și astfel îmi port cu o pricepere nelămurită, cu o distincție bizantină, cu plictiseala în fond slăbiciunea și neputința, singurătatea, teroarea, destinul biologic al speciei mele"), iar manierismul poetului culminează într-un „vizionarism negru" cu aspecte de bestiar apocaliptic. Într-un text cu subiacente intenții de artă poetică, plasat la începutul volumului *Un anotimp în Berceni* (Editura Cartier, 2009), Claudiu Komartin își mărturisea, de altfel, prin intermediul unei fabule simultan existențiale și scripturale, lipsa de interes pentru poezia de confesiune. Lucru lesne de înțeles, căci poetul este o natură introvertă, aflată mereu într-o evidentă dificultate de a comunica firesc, dar posedă mai ales ceva din amărăciunea sarcastică a unui mizantrop care percepe acut aspectele abjecte ale naturii umane și știe prea bine că „infernul sunt ceilalți": „arată-ne ce ascunzi în palmă, arată-ne / îmi spun ei // după ce s-au așezat ne-ntrebați // și mă pocnesc peste ceafă îmi zdrelesc

buzele / cu palmele lor înnegrite de praf / pe care și le mai șterg uneori cu scuipat / în timp ce eu hohotesc și hohotul meu se întinde ca o apă / limpede peste masa cuprinsă de flăcări" (*Ce ascunzi în palmă?*). E vorba aici de o neîncredere obsesivă și chinuitoare în semeni, de suspiciunea că în spatele fiecărui chip omenesc se ascunde botul de carnasier a unui virtual agresor. Întrezărim însă și o neputință organică a poetului de a vorbi simplu și franc despre sine, sentimentul claustrării într-un fel de capsulă impenetrabilă, care zădărnicește de la bun început orice tentativă de confesiune și condamnă, fără drept de apel, la singurătate pe viață: „te strig / mi-aș băga foarfeca în gât numai să mă auzi / nu pot avea grijă de mine plămânii-mi sunt plini / cu lichidul ăsta de care camera / (sau poate lumea întreagă) e plină acum / așa arată singurătatea dragostea mea / așa arată singurătatea pleoapele mele sunt o crustă / pe care numai buzele tale ar mai putea să o spargă / dar tu lipsești" (*Alien Redemption*). Și dacă un fel de paralizie spontană blochează orice încercare de act confesiv, poetului nu-i mai rămâne decât să se autoproiecteze în exterior, să-și pună în scenă trăirile obsesive, imaginând personaje și măști, un teatru *à la* Artaud, unde pulsiunile tenebroase ale inconștientului sunt transpuse (ca în *Poemele cu tătuca*) în limbajul bufonadelor sângeroase. Poezia a devenit astfel o scenă pe care evoluează „trupuri" și „voci", se definește, în raport cu eul poetizant, ca o cvasialteritate, căci acum el este altul și totodată același, așa cum păpușarul este și nu este prezent simultan în sfoara marionetelor: „vorbesc cu cuvintele lor și spun ce spun ei / e prea târziu acum să mai inventez nu știu ce / să descopăr vreunul din cele câteva milioane de mari secrete // luminițele se aprind și se sting // nu asta îmi trebuie / mie îmi trebuie frumusețe mișcare și un ritm care să-mi dizolve oasele / (...) să mă strecor în corpurile zvelte / să le simt vibrațiile zgândărind aerul lucitor" (*poem*). Dincolo însă de această voluptate a travestiurilor, caracterul spectacular al poeziei lui Komartin rezultă mai cu seamă din faptul că ea presupune cu necesitate un spectator, există doar în măsura în care este privită, și așa se face că *Poemele cu tătuca* implică adesea retina unui privitor pe care încearcă să-l fascineze și să-l oripileze. Căci în universul acestei poezii spectaculoase și histrionice privirea e semnul suprem al existenței, ea supraviețuiește tuturor celorlalte funcții fiziologice, iar a nu fi privit echivalează aici cu a fi mort: „Tata mă lovește cu mâna lui aspră, păroasă / și cade pe geam gemând iar: o, voi de acolo, care ne priviți / printr-un geam murdar și vă hliziți, dacă ați știi... / coptura din piept i s-a întins și la cap. / Nimic, nimic nu l-ar putea salva. / Stau și-l privesc într-o doară / cum mă privește și se vede

pe sine". Și pentru ca privirea spectatorului să capteze cât mai eficient mișcările scenice, care se aglomerează într-un fel de torențialitate, totul este amplificat, intensificat, ridicat la dimensiunile paroxisticului, astfel încât „tătuca" va dobândi în cele din urmă fizionomia Marelui Măcelar – simbolul unei paternități abjecte și bestiale, care regentează peste „lumea ca junglă" și are toate datele tatălui castrator din *Totem și tabu*, devorat, în cele din urmă, de propriile sale progenituri: „Tătuca a dat iama în golineață, șontăcăind / și blestemându-l pe Dumnezeu. Nimic nu îl poate înfuria / decât neputința brațelor lui / care-n trecut au tranșat 946 de porci și câțiva tauri uriași / grei cât un IA3 fiecare. // În unele seri de iarnă, în gospodăria bunicilor din Chircani / tătuca se repede cu ură-ntre porci / zguduit de tuse / iar cuvintele-i aspre duhnesc a dializă / și a alcool. // Muci întăriți și bale amestecate cu borâtură / i se preling pe bărbie / iar vierilor tot nu le dă pace. / așa l-am găsit într-o noapte: zăcând în noroi / printre râturile pofticioase și-nsângerate. // După ce scăpase cuțitul din mână, a leșinat / copleșit de miros și de forfota necontenită de trupuri – / iar animalele înfometate / nu l-au iertat. / Până să-l ridic dintre dânșii, porcii îi mâncaseră o ureche". Căci doar o primă (și inerent superficială) lectură poate să vadă în *Poemele cu tătuca* o simplă „poveste basarabeană", intențiile lui Komartin sunt aici, de fapt, mult mai ambițioase, rezultatul fiind un antibasm freudian, încărcat de sechele oedipiene și de o cruzime aproape insuportabilă, care trasează topografia unei lumi-junglă, devorate de germenii patogeni ai urii generalizate. Tatăl apare acum în ipostaza unui pachet de energii bestiale care se răspândesc peste tot ca o metastază, reprezentând în ultimă instanță o întruchipare a „pulsiunii de moarte" în care își au temeiul (o știm de la Freud) toate actele agresive și autoagresive. Și de aici puterea lui de fascinație, atracția și repulsia pe care le provoacă simultan, exprimând dorința secretă de moarte a unei umanități epuizate, apăsate de o cumplită oboseală existențială: „Simți de acum cu câtă poftă îți joacă larvele morții-n plămâni / dar tot te găsesc în clipele de răgaz trăgând din țigară / și mirosul amărui de cheag, de puroi și gudron / care-ți iese din carne tot timpul / e pentru mine parfumul tristeții / și-al descompunerii lente". Iar satul basarabean sfârșește prin a se confunda finalmente cu însăși lumea actuală, căreia îi cristalizează esențele ca într-o experiență de alchimie, dar și cu zonele obscure din inconștientul unei naturi mizantropice, unde mustesc revoltele și resentimentele, descărcate în imagini de o violență extremă, devine – în același timp – lumea și omul. Acestea sunt orizonturile cele mai sumbre pe care le-a atins până în prezent poezia

lui Komartin și, pentru că a ajuns de data aceasta cu adevărat „la capătul nopții", adică în punctul de unde nu se mai poate cădea, poetului nu-i mai rămâne decât să caute „ieșirea din labirint", încercând să se împace în cele din urmă cu existența. Așa se face că, odată ce substanța trăirilor tenebroase a fost epuizată, Claudiu Komartin începe să intoneze cântece aurorale și să redescopere bucuria contactului epidermic cu lucrurile, ce își redobândesc astfel frăgezimea paradisiacă: „De-a lungul aleilor ce coboară în pantă dinspre colină / găsești vlăstari tineri, înălțându-se iute / în pulberea verii. / Mai încolo, cimișirul își reia cântecul / întrerupt de cu seară, împins de o iubire ascunsă. // Știi încotro să te-ndrepți – pisicile se dezmorțesc după somn / printre flori, prin unghere, / se hârjonesc / adulmecă-n aer / mustățile zbârnâie: / natura comunică prin curioase vibrații" (*Un dans matinal*). Iar asemenea poeme, de un grațios *plein-airism*, legate de voluptatea percepției prin senzori a luminii și a culorii, par să anticipeze traiectoriile pe care va evolua de acum poezia lui Komartin, chiar dacă, în cazul acestui poet capricios și imprevizibil, pronosticurile pot fi oricând infirmate. Deocamdată, *Un anotimp în Berceni* se integrează organic în lirica de până acum a autorului, iar „schimbarea de voce" e destul de timidă.

Mai puțin mediatizat decât mulți dintre colegii săi de promoție, clujeanul ȘTEFAN MANASIA este totuși în volumul său de debut *Amazon* (Editura Tritonic, 2003) un poet cu timbru profund, care încearcă să transpună reportajul mizerabilist în registrul (superior?) poeziei fantaste, ce mizează pe insolitarea perspectivelor și a unghiurilor de percepție. Fascinat de poezia „obiectelor mici", Manasia e un minimalist, posesor al „ochiului abisal" care „textualizează" realul, remozaicându-l în configurații pline de stranietate și descoperind astfel, în spatele decorurilor sordide, prezența miracolului domestic: „te gândești la obiecte minuscule inutile fascinatorii / la culorile lor ponosite sub rugină și praf / la sunetele pe care le-ar scoate dacă ar ști cânta / la piruetele pe care le-ar descrie prin aer dacă / formele li s-ar îndulci îndeajuns cât să poată dansa / și atâtea lucruri visezi și atâtea istorii îți povestești / ca și cum ai fi dintr-o dată ochiul lucios cu pete grena / al caracatiței din abis" (*iluminarea*). „Metoda" lui Manasia nu este desigur nouă; ea presupune, ca la poeții obiectelor sau la onirici, prezența ochiului „textualizant" care decupează detalii din textura realului și le mărește, ca un instrument optic, relevându-le încărcătura de magic: „Ancoră-de-Pescuit am gândit când am intrat în budă și / (ridicând colacul roz) am văzut deasupra vanei /

după maiourile și chiloții spălați paingul / acela lungan, alcătuire fantastă și nevinovată // ca firele de păr adunate în ghemotoace din apa vernil / imediat după baie Ancoră-de-Pescuit înfiptă-n perete / mi-am spus (lăsând ușor colacul roz / și fericirea mă inundă ca apa o hârtie // uitată pe gresia udă) să nu destăinui nimănui asta / să amân ca și cum fericirea s-ar putea amâna / Ancoră-de-Pescuit, ai alonja automobilelor de epocă / a celor dintâi aeroplane" (*ancoră-de-pescuit*). Căci funcția actului poetic este aceea de a revela magia realului, miraculosul lucrurilor umile, chiar triviale, de a ridica (în maniera lui Mircea Ivănescu) anecdoticul autobiografic la coeficienții „mitului personal": „Aici îmi țes eu viața ca pe un roman de amor / acoperind ratările iluziile și decesele scriitorilor preferați / cu un strat superficial de magie. / Mi-e greață parcă văd o telenovelă. / Să respiri între patru pereți paralizat sub lumina neonului / distrus de hohotele și râgâiala vecinilor de palier neîmpăcat cu / soarta și cu gândacii fără a îndrăzni și fără a vrea să spui / «Aici șade un zeu»" (*Tinerețea evazivă ca o spânzurătoare*). Dar ipostaza poetului-mag reprezintă o altă vârstă a liricii, astfel încât la Manasia, „magia cernelii" constituie un act problematic; în conformitate cu perspectiva sa minimalistă, autorul *Amazonului* „depotențează" paradigmele forte ale modernismului, iar sortilegiul e mereu pe jumătate ratat, vizează suprafața sau marginea, de unde sentimentul inutilității și oboseala (existențială dar și scripturală) care se insinuează permanent în versurile poetului, cu atât mai mult cu cât actul textual este o „acțiune în timp" și stă sub semnul unei „ontologii a declinului": „îți ia patru ani să ascuți o imagine, să eliberezi / în apa mâloasă un simbol, o vedenie / un gest pe care nu l-ai dus niciodată până la capăt / un cuvânt care te roade, de atâta timp, ca o tenie" (*ostroveni. viața și contactele*) În consecință, „viziunile" lui Manasia au un aer fanat, sunt „șterse", „îndepărtate", generate fiind de mecanismele unei imaginații „slăbite", care nu mai posedă aproape nimic din ambițiile „imperialiste" ale faimoasei „fantezii dictatoriale": „zilele trec și ayatollahul viziunii se îndepărtează de noi. / zilele trec. zilele, ca studentele, inutile și fade. // zilele trec și o dată cu ele ayatollahul viziunii, pulberea / și exaltarea și sfințenia vieții de adolescent. iar atunci, mă / întreb, ce-ar mai fi de folos decât // să ne umplem căușul palmelor cu sodă, cu palmele lipite și / acoperindu-ne gurile, să ne rugăm (...) // trec zilele și stomacul meu digeră tristețea ca pe fluturi" (*Amazon 2*). Tocmai conștiința acestei secătuiri a facultăților imaginative, amenințarea, anxios resimțită, a „căderii" din poezie duc, finalmente, la înstrăinarea de sine: acum, ego-ul se autopercepe din exterior, vorbește despre sine la

persoana a treia, dobândește ipostaza eiron-ului care se autodisprețuiește, viziunea devenind astfel ironică și demistificatoare: „sufletul câinelui atunci se predă // știind cum avea să moară în dimineața tulbure și pustie, când / manasia traversa cu îngrijorare nămolul pe care se legăna, / asemenea unui șlep, căminul CFR // ca să fii scriitor gândea manasia trebuie să ai oase tari. iar ca / să trăiești, oasele sufletului trebuie să fie tari, ca la / fotbaliști, ca la vite. căminul se apropia. căminul era un tei / galben împodobit cu duhori" (*Amazon 1*). Eșecul scriptural devine astfel eșec ontologic, iar poemele lui Manasia încep să se nutrească din sentimentul ratării, marcă a unui destin sisific, din care rezultă mizeria, dar și strălucirea creatorului a cărui operă poartă amprentele eternei imperfecțiuni: „port stindardul ratării ca pe un drapel roșu / mototolit între omoplați, sub plexul solar / în testicole și în fiere, în falangele obosite / după o prea îndelungată sclavie"(*ostroveni. viața și contactele 8*). Această viziune dezabuzată se asociază la autorul *Amazonului* cu o retorică a ostentării, căci, fără a ajunge la histrionismul *sans rivage* al lui Claudiu Komartin, Manasia are voluptatea „punerilor în scenă", stigmatele damnării sunt etalate cu truculență, ceea ce duce la inflația eului care capătă aerul jucăriilor gonflabile: „locuitorii orașului înalță noapte de noapte hidrocentrale / pe cursul negru al sângelui meu // (...) toate acestea vi le spun din prietenie. toate acestea vi le / povestesc fără a mă lăuda. vreau ca tata și mama și Mihaela / să fie mândri de mine cu adevărat, chiar dacă eu dorm / când alții lucrează, chiar dacă eu voi începe / să beau când ceilalți adorm // cât de curând vor lumina sărbătorește cu cerneala / neagră, strălucitoare și oribilă a sângelui meu" (*hidrocentrala*). Situându-se astfel la jumătatea drumului dintre poemul autenticist și manierismul fantaștilor (Dan Coman, Teodor Dună, Claudiu Komartin) într-o posibilă „fotografie de grup" a „valului 2000", Ștefan Manasia constituie, fără doar și poate, o prezență mai degrabă atipică. Iar formula care ar circumscrie cel mai exact aspectele esențiale ale personalității sale poetice (căci Manasia e un poet cu o evidentă și puternică personalitate) este aceea de „vizionarism negru", cu rădăcini mai îndepărtate în Rimbaud și Lautréamont. Poetul se și autodefinește, de altfel, într-un poem din *Cartea micilor invazii* (Editura Cartea Românească, 2008), drept un „posedat îndrăgostit de plăsmuiri"; el creează, cu ajutorul „ochiului îndrăcit" (care este prin excelență instrumentul poetizării), „istorii fabuloase" ce iau adeseori aspectul „filmului tarkovskian" unde micile întâmplări cotidiene sunt ridicate la coeficientul mitului și simbolului, în virtutea unei percepții care (spre deosebire de registrul

minimalist din volumul anterior) este maximalistă și hiperbolică. În consecință, lumea lui Ștefan Manasia nu este (în ciuda decorurilor mizerabiliste) lumea „dezvrăjită", lipsită de orizont metafizic, pe care o evocă cei mai mulți dintre poeții generației sale, ci un spațiu populat de semnele alterate ale sacrului, care s-a contaminat parcă de toate mizeriile omenescului, poemul convertindu-se acum într-o pagină caligrafiată cu sânge dintr-o Evanghelie apocrifă: „iată-mă aterizând din vise în carne / sunt la ușa ta MĂ / GRĂBESC n-am timp de prostii // frățioare, OPEN THE DOOR / și-am să-ți umplu pereții din dormitor / cu un graffiti de sânge Acum / sunt la ușa ta / CE DACĂ NU M-AI CHEMAT / crezi că nu sunt și eu disperat / ca și tine / nu merită să te rogi / în inima mea nu mai locuiește nimeni" (*sunt la ușa ta*). Vizionarismul ar fi așadar legat de știința de a descifra hieroglifele și hierofaniile care pot surveni pretutindeni, el exprimă nu metafizicul, ci nevoia de metafizic a unei conștiințe torturate de răul lumii și răul istoriei, iar vizionarul capătă identitatea poetului blestemat, a autistului care explorează „orașele invizibile" ale irealului, plasate sub semnul răcelii și sterilității: „îți scriu dintr-un oraș de care n-a auzit nimeni / (sunt flori de gheață-n obrajii clădirilor) / de unde adolescenții adevărați au fost alungați / ori au dispărut în preistoria locului / printre oamenii de cârpă!" (*lilja 4 ever*). Tocmai această privire aruncată peste limitele realului îi permite însă artistului-vizionar să scruteze dincolo de aparențe, să surprindă câtimea de fabulos pe care o ascund ființele și lucrurile cele mai lipsite în aparență de poezie, abjecte sau triviale, ca în *poem despre țigăncușa*, pe care „manasia o vede și se gândește ca întotdeauna la îngeri": „brațele-i sunt înnegrite de soare, / din pământ calcinat. / prin ochii ei te privește un înger al morții, / violent, minunat. // Pun pariu că o sărută doar guri / puțind a ebrietate / pun pariu că-i sfârtecă sânul danturi / de șaisprezece carate. // în bordeiul ei de sub pod, / noaptea se lipește și ziua de pereți, / iar libărcile sunt sufletele acelora / care-ar sodomiza-o beți". „Ebrietatea" pe care o evocă adeseori poemele lui Manasia nu va fi, de aceea, atât rezultatul excesului de substanță etilică, ci, mai cu seamă, efectul stării de vizionar; furat de vertijul propriilor sale fantasmagorii, care provoacă o inflație a eului, ca în eposul lumpen al lui Ioan Es. Pop, poetul se autopercepe acum într-un registru al hiperbolelor care oscilează între fabulos și burlesc, cum se întâmplă în acest admirabil cântecel bahic: „eu sunt Worminator, tu doar Sarcasticstar. / pe viață m-am legat de pahar / sub cerul Mănășturului ca un cearșaf murdar / luminând strada Tășnad, clătinat, ca un far. / eu sunt Worminator și vin din trecut / din țesuturile biotech cu infecții severe / în

pletele mele cresc păduchi și himere / sunt ultimul guarani, am venit să vă fut. // sub armura etilică ascund sentimente, / ură și remușcări și un vis de cleștar: / burgheziei comode încă eu îi spun niente / căci sunt Worminator, iar tu Sarcasticstar" (*mailpoem*). Aceeași autopercepție în regim de hiperbolă îi conferă autobiografismului o coloratură cu totul particulară, căci poetul nu e un documentarist, ci un regizor de școală tarkovskiană, care transformă episodul biografic într-un crâmpei de istorie fabuloasă, greu descifrabilă, pe al cărei parcurs gesturile cele mai banale par să trimită la un sens esoteric, căpătând ceva din aerul hieratic al unor ritualuri: „însera o lumină lividă lingea acum cantonul / Plămânii subacvatici respirau abia auzit / bâzdoacă prindea larvele într-o pungă ne / pișam rânperând pe doamnele trestii vocile subțiri se / întretăiau cu vocile păroase / în numele tatălui eliberam larvele / și jupuiam carnea de pe copaci / în numele mamei / o lumină neagră ne încălzea / degetele-nghețate urechile / apoi un foc ardea iute și înecat" (*Cantonul – un film tarkovskian 1)*. Aerul straniu al unor asemenea secvențe de „film metafizic" e sporit de structura voit lacunară a textului, în care poetul lasă pauze, goluri și interstiții, conferindu-le aspectul unor „tăbliță sumeriene" care par să sugereze sensuri absconse, inaccesibile ochiului lipsit de acuitate al „nevizionarului", dar lăsa și posibilitatea unor glose interminabile pe marginea textului, care secretă serii nesfârșite de semnificații posibile. Optând astfel pentru formula „istoriei fabuloase" și a „mitului personal", Ștefan Manasia se diferențiază de majoritatea poeților din generația sa, căci, dacă împărtășește cu aceștia tendința de a-și construi poemele în jurul unui nucleu narativ, pentru el povestirea reprezintă o formă de vizionarism, o modalitate de a configura metafizicul (așa cum își propuneau oniricii) – aspecte străine în general de preocupările Grupului 2000. Născut din „mantaua" lui Ion Mureșan, poetul a ajuns să-și descopere surprinzător de repede propriul său teritoriu, propria lui identitate, apropiindu-se, din ce în ce mai evident, de dicția poeziei de mare calibru și impunându-se drept unul dintre campionii de necontestat ai promoției sale.

Situându-se între documentarismul în cheie mizerabilistă al școlii de la *Fracturi* și himerismul fantast al unui Dan Coman, poemele RITEI CHIRIAN (*Sevraj*, Editura Vinea, 2006) amestecă notația frustă cu imaginea suprarealistă, astfel încât cotidianul devine aici, ca în picturile „metafizicilor", teatrul de manifestare al unei realități suprasensibile, iar peisajul citadin – configurat cu abundență de imaginar apocaliptic – îmbracă aspectul unei „cetăți a

morților" sau al locului infernal: „stimații mei surzi, orașul b. e pe moarte. / moartea asta e nouă, moartea asta are mai multe măsele găunoase / decât orice noapte, a început să muște din clădirea prefecturii, / din spitalul de nebuni, nimic nu tulbură clefăitul ei de carne, scuipatul ei / cade peste orașul b. ca o ploaie acidă. strada armeană s-a zbârcit, / i s-a ridicat părul pe șira spinării ca unei pisici speriate, dar eu o mai văd / acum chircită sub garduri ca un cerșetor, singură îi mai cânt / să adoarmă" (*povestiri din orașul b.*). Pe aceeași linie vin „portretele de familie", cu personaje care iau pe nesimțite aerul unor măști pline de stranietate, dizolvându-se, printr-o abilă tehnică a distorsionării, în fabulos „negru": „plecasem departe într-o vară, tata m-a întrebat câți ani am cu o / mină severă de ofițer și era Mândru de toți cei zece ani pe care mama / mi-i croșetase în pliurile gâtului, cei zece ani care-mi atârnau până sub / genunchi împiedicându-mi pașii, iar mama se apleca mereu să mi-i / așeze frumos, apoi se uita la televizorul care de la o vreme nu-și mai / mișca poveștile, iar tata mânca toate roțile de rezervă să nu mai putem / pleca niciodată" (*povestiri din orașul b.*). Căci biografismul Ritei Chirian are evidente accente particulare, experiența trăită este integrată aici în scenariul autobiografiei fabuloase, al „mitului personal", poeta asumându-și, cel mai ades, identitatea „povestașului" care reconfigurează realul prin permutații și aranjamente, ridicându-l la coeficientul superior al fabulei mitice. Iar dispoziția de a fabula se naște aici din sentimentul unei fragilități existențiale superlative, e forma prin care „omul agonic", atins de germenii descompunerii, încearcă să-și compenseze deficitul de existență, de vreme ce, în acest spațiu concentraționar, totul alunecă încet și iremediabil spre moarte: „o alunecare încetă și atentă spre moarte. îți ții / poemul pe brațe ca pe un copil și țipătul lui nu se aude în urdorile / orașului b. îi eliberezi ochii din orbite ca pe niște fluturi cu aripile / zdrențuite, îți smulgi fâșii de piele și decupezi aripi colorate pentru / fluturii orbi, ești un copil cu tălpile afundate în străzile orașului b., iar / când te ridici, orașul te îngroapă în făină de oase" (*cele mai noi povestiri din orașul b.*). Fiindcă, distanțându-se de poezia „viscerală" a colegelor sale de generație, autoarea scrie o lirică a terorilor existențiale, în care substanța vitală se metamorfozează aproape instantaneu în materie sepulcrală, iar existența a devenit îndoielnică: „venele tale explodează și o duhoare de hoit îți încovoaie ușile și ferestrele / ca pe niște baloane de piele și el îmi spunea ce teamă absurdă de / cuvintele mari îmi lua palmele le așeza cuminte pe pereții / albaștri nu-ți fie teamă poți înghiți din toamnă fiecare copac / până la primăvară totul se va sfârși" (*ce teamă absurdă de cuvintele mari*). O asemenea conștiință

acută a vidului existențial atrage după sine prezența „confirmatorilor" prin care personajul liric încearcă să obțină dovada propriei lui existențe: gesturile, cuvintele, micile automatisme ale vieții de zi cu zi au, de aceea, în poemele Ritei Chirian, rolul „argumentelor ontologice", dar confirmatorul suprem este, fără doar și poate, „povestea": „de fiecare dată când deschid ochii mi se pare că într-adevăr sunt / am o / poveste îți spun tu întinzi brațul printre cănile de cafea zâmbești / superior (da e drept întotdeauna am fost megalomană – îmi trece prin / cap) se prea poate să nu am o poveste la fel cum noaptea asta poate fi o / moarte de câteva minute densă ca un sirop (*himeneu. de fiecare dată când deschid ochii mi se pare că sunt / am o poveste*). Prin urmare, textul se convertește într-un spațiu reprezentațional, poemul devine o „comedie cu măști", perverse sau liliale, iar poeta își transformă existența într-o „poveste", care nu e atât „spusă", cât, mai ales, „pusă în scenă", „jucată", când cu patetică truculență, când cu autoironică detașare, descoperind, în cele din urmă, lipsa de consistență a propriilor sale fantasmagorii, căci „povestea" se dovedește, la rândul ei, la fel de îndoielnică, la fel de evanescentă ca și existența: „pentru că e frumoasă doar atunci când râde în hote ca o târfă / când își molfăie spaimele și le scuipă în fețele celorlalți / pentru că fruntea îi cade în cearcăn / pentru că nicotina îi mortifică degetele pentru că degetele îi dizolvă / cele mai bune intenții ca pe cafeaua instant / pentru că tălpile o strâmbă și o imbecilizează / pentru că-și poartă suflet și chiloți de schimb în poșetă-pentru că ochii ei sunt goi / pentru că urechile ei înghit orașul și străzile i se lipesc de tălpi și ea le / poartă departe-departe // pentru că nu mai poate iubi // pentru toate astea miura nu există" (*de fapt miura nu există*). În consecință, spectacolele Ritei Chirian vor căpăta aerul unei pantomime burlești, se metamorfozează în propria lor parodie, iar povestașul ia ipostaza unui Sisif condamnat sau, mai bine zis, autocondamnat la încarcerare perpetuă, în zonele rarefiate ale „mitului personal", astfel că „tehnica distorsiunii" produce acum măști în regim inflaționist, care au aspectul excrescențelor maladive, trădându-și tocmai deficitul de ființă: „în întuneric sufletul meu poate fi atât de mare că oriunde îți așezi-palma el poate fi acolo poate palpita ca un fluture. în burta umedă a / întunericului frica stă zbârcită ca un fetus hidos roz acolo râde și plânge / mă întrebi: spaima îți paralizează mușchii îți încleștează maxilarul și îți / spun: frica mea a crescut odată cu mine și s-a făcut mare-mare" (*sevraj*). Prin această tendință de repliere dezabuzată în spațiul ficțiunii perpetue, Rita Chirian se integrează, desigur, în enclava manieriștilor (Dan Coman, Teodor Dună, Claudiu Komartin) din interiorul Grupului 2000.

Lipsit de patosul autenticist al promoției sale, MARIN MĂLAICU-HONDRARI e un fantast care își declară în mod explicit „atașamentul față de închipuiri", cultivând un „lirism metafizic" ce se plasează oarecum în linia școlii poetice ieșene (Mihai Ursachi, Nichita Danilov, Lucian Vasiliu), iar poemele sale dobândesc adeseori aspectul parabolei greu descifrabile, amintind, prin aerul său de stranietate, de tablourile unui De Chirico. Configurate după faimosul principiu al „fanteziei dictatoriale", despre care vorbea cândva Hugo Friedrich, asemenea texte trimit cu gândul, firește, către vârstele mai vechi ale poeziei, pe care Mălaicu-Hondrari le evocă, discret și nostalgic, căci timpul poemelor sale este mai cu seamă trecutul (trecutul lumii și al literaturii), abordând uneori măști și costume de epocă, faciesul alchimistului sau al histrionului medieval: „oră indistinctă / toamnă fără sfârșit / asupră-mi revarsă ce-i fără de umbră / mă-ngropi în stranietate și vis / uitarea ce-mi dai mă tulbură încă // am la mine pumnalul oglinda și masca / răul întreg se sfârșește aici / de vinul cel negru sunt cupele pline / urma-nsângerată a buzelor e ștearsă de-acum". Un frison mistic (atât de rar la autorii Grupului 2000) vibrează în versurile poetului care resimte „chemarea înaltului", elaborând „exerciții de zbor" marcate de aspirația desprinderii de teluric, al căror resort este, ca în filosofia lui Platon, iubirea. Purificat de aspectele sale carnale, erosul se va converti aici în agape, iar femeia devine întruchiparea văzută a lumilor spirituale, este călăuza bărbatului prin zonele eterate ale ființei. Ea va fi evocată pe fundalul dioramelor metafizice, care sunt infern și paradis totodată, în poeme ce rescriu, cu mijloacele poeziei actuale, pagini de lirică medievală: „stau pe un aerodrom / la piept cu o carte în flăcări / unde femeia își începe zborul / iubita mea îmi așternea de somn / o, ai milă / păsunile verzi s-au deschis inimii mele / dar e-o capcană și un gol de aer în inima mea / și inima mea e tristă ca un urs grizzly / căci un urs grizzly zace în inima mea / vorbești despre o noapte ce va veni / despre cartea ta iluzorie / vorbești și vorbești / ticăie ticăie ceasul / dar nimic nu întrerupe / zborul femeii pe deasupra bărbatului / tu ești copacul / tu ești apa / sărutul ce desperecheză sânii / ești noapte ce mă despoi / dansez și mă cutremur / iubirea-mi și zborul tău străbate-vor vremuri" (*Zborul femeii pe deasupra bărbatului*). Poezia devine, în felul acesta, o artă a „rescrierii", autorul ia ipostaza scriptorului dezabuzat, care și-a pierdut credința în magia versului, iar scrisul său se plasează sub semnul „operei imperfecte", e o generare de forme grotești care pune în lumină incapacitatea poeziei de a scrie realul: „să vrei să scrii o scrisoare unui prieten / – dar nu-ți amintești cu claritate chipul lui – / și nu

ai la îndemână o fotografie cu el // așa cu fiecare cuvânt liniile feței i le tulburi / devin grotești unele altele își pierd / orice urmă de consistență / apoi vine vidul și le înghite // (...) atunci te întorci spre oglindă / întipărești adânc în minte chipul acolo văzut / apoi abandonezi scrisoarea / și zile-n șir te prefaci că n-ai știi ce înseamnă asta" (*Vălul*). În consecință, Mălaicu-Hondrari va scrie, în cele din urmă, o „poezie a poeziei", care oscilează între zborurile entuziast-romantice ale fantazării și scepticismul unui spirit contaminat cu toxinele postmodernității, ce evocă apocalipsa semnelor și a bibliotecilor, vestind moartea literaturii, în texte unde siluetele feminine (metafore ale poeziei) poartă stigmatele descompunerii: „Voioasă și intransigentă, mă purta prin labirintul gândirii ei ce aparținea integral imperiului morții. Limbajul ei sărăcăcios mă îngrozea și mă fascina deopotrivă. Moarte, hoit, cadavru, putrefacție – acestea sunt cuvintele în jurul cărora monoloagele ei gravitau" (*Despre feluritele închipuiri ale aceleiași femei*). Și, odată cu această conștiință a futilității actului scriptural, poetul renunță treptat la decorurile și recuzita „de epocă", adoptând acea formulă hibridă pe care îmi place s-o numesc cvasiliteratură, situată la granița dintre poezie și proză, poem și pagină de jurnal, ca în textul intitulat *Lungul drum al autorului către servitute*, o fabulă scripturală ce gravitează în jurul cuplului autor–cititor, mărturisind, încă o dată, eșecul literaturii. Viziunea poetului este acum dezabuzată și cinică, denunță „prostituția artei" care s-a transformat într-o producție nesfârșită de „înlocuitori", iar paginile sale devin un veritabil „carnaval al literaturii" traversat de măștile diforme ale pseudoartiștilor. Limbajul, la rândul său, își pierde valențele de instrument metafizic, se demonizează, în vreme ce aspirația spre idealitate se preface în deriziune și blasfemie, iar frisonările mistice sunt substituite de tentația luciferică: „Femeia întinsă lângă mine este, mai bine zis a fost, o călugăriță. Intru în erecție numai la gândul că i-am furat lui Dumnezeu iubita". Poemele lui Mălaicu-Hondrari aparținându-i, neîndoielnic, unui *homo duplex*, care, așa cum scria tot Hugo Friedrich, referindu-se la Baudelaire, nu-și poate realiza aspirația spre spiritual decât după ce și-a satisfăcut pornirile demoniace. Ceea ce rămâne însă cu adevărat esențial este miza metafizică a acestei poezii, care îl singularizează pe Marin Mălaicu-Hondrari în tabloul de grup al promoției 2000, dându-i parcă aerul melancolic al personajelor lirice din baladele unui Radu Stanca.

Volumul antologic *până mereu* (Editura Charmides, 2010) ne permite o privire de ansamblu asupra liricii lui GABRIEL DALIȘ, poet cu o evidentă

individualitate artistică, al cărui discurs puternic personalizat reușește să evite locurile comune ale douămiismului. Indiferent la ultimele mode poetice, acest autor de o rară discreție, care a reușit multă vreme să treacă aproape neobservat, scrie o poezie mereu egală cu sine (de unde caracterul perfect unitar al recentei sale antologii) din care lipsesc decorurile mizerabiliste și accentele de reportaj autobiografic (atât de frecvente la colegii săi de promoție), substituite prin aglutinări imagistice neobișnuite ce se constituie în viziuni pline de stranietate, care amintesc uneori (în spiritul, dar nu și în litera lor) de procedeele configurative ale oniricilor.

Pe urmele lui Baudelaire (evocat de altfel în admirabilul poem *brățări*), Gabriel Daliș pare să mai creadă încă în capacitățile imaginației de a face concurență realului; el nu transcrie reportericește experiențe de viață, nici nu apelează la confesiunea impudică și netransfigurată, ci, cu migala unui meșter de mozaicuri, încearcă să descopere echivalentul imagistic al stărilor sale lirice, uneori cu rafinamente de vechi și încercat caligraf, pornit (așa cum singur o spune într-un poem) pe urmele „frumuseții care nu întristează". În felul acesta, trăirea se sublimează, își pierde o parte din încărcătura de tenebros, iar ontologicul devine astfel estetic. Deoarece fondul sufletesc din care se nasc viziunile lui Gabriel Daliș e unul anxios, traversat de spaime și frisonări dureroase – chiar și peisajele paradisiace pe care le configurează poetul sunt întunecate brusc (ca la Trakl) de apariția unor prezențe neliniștitoare: „:după dragoste a plouat o noapte / animale se adăposteau sub cele mai mari frunze / de pe pământ / verzi râurile printre arbori – / va trece norul, iar roua o vom culege argintie încă / pentru pui // sare iepurele în lăstăriș / întunecată e blana lui de melancolie // însă nori grei nu încetau să apară / dintr-un cer superior / terasă umedă, folie peste lume" (*evoluție*). Obiectele pot dobândi, în această lume care e mereu într-un echilibru fragil („rezemată de ploaie"), pare mereu gata să se destrame, o ciudată ostilitate („numai diavoli / râdeau pe covor / eu îi vedeam culcat pe salteaua de sânge / cum dintele alb vede carnea prin mușcătură"), iar viziunea se convertește într-un coșmar, imaginile lui Daliș fiind, din momentul acesta, veritabile hieroglife ale unei anxietăți superlative: „:dar ce aleargă această femeie desculț / la curtea regelui cu capul în spânzurătoare ? / părul ei – un picior de pod / gâtul ei – un picior de pod / casa ei – un picior de pod / numai ochii țin frânghia de care a fost spânzurat / planul regelui // se oprește înfășurată cu viță de vie / scheletică / impură / vopsită cu sânge dintr-un rest. / ca să nu fie privită, nu va privi / va dormi mereu imaginându-se" (*inefabil*). Într-un asemenea univers

ostil, mișcarea firească a eului va fi una de repliere, astfel încât, în poezia lui Gabriel Daliș, personajul liric e mereu în căutarea unui spațiu ocrotitor, a unei incinte securizante, cu evidente conotații materne: „:de când visez îmi cad dinții / zâmbetul stă pe o masă plină cu cărnuri acum. / deseori mă uit la câte un soare rotund / și aproape cred că e dimineață, / ca la un om dispărut pe care l-am găsit numai eu. / mă ascund până aici, / în iarba înaltă" (*tot mai departe*). Fuga de lume, dar și de propriile sale viziuni coșmarești îl conduce pe poet la tema regresiunii în vegetal, dominată de imaginea obsesivă a copacului, iar eul dobândește acum (în spirit suprarealist) ipostaza omului-arbore: „:o nouă vreme în singurătate / spre necunoscut, / copac fără urmaș pe un câmp / sălbatic. // gabriel daliș plânge / cu inocența încă vie și beteagă" (*pagină*). Alteori această mișcare de repliere vizează un trecut incert, arcanele unei memorii anonime: „:sunt memoria unui demult dispărut / deși mă simt fără corp / devin atât de amplu încât uit de mine // să mai cred în frumusețea care nu întristează ?" (*cabluri IV*). De fiecare dată însă, evaziunea din realul lucrurilor și al viziunilor conduce la conștiința unei teribile solitudini, canalele de comunicare cu ceilalți sunt suspendate, iar poemele nu întârzie să transcrie tribulațiile unui spirit singuratic, ulcerat de impactul cu lucrurile și semnele: „:sunt atât de singur încât aș putea să mă privesc / din față, din spate, de deasupra, / de sub pământ / atât de rătăcit și de rostogolit / ca un ghem care coboară în lume / să sugrume, să sufoce, să spintece" (*absconditus*). În ciuda unor asemenea trăiri paroxistice, ce intersectează uneori, mai mult sau mai puțin accidental, poezia lui Daliș, această lirică evită însă în general clamorile și gesticulația în exces, e pudică, șoptită, mizează mult mai mult pe sugestie decât pe mărturisire. O anumită rigoare a construcției, concizia expresiei, punerea între paranteze a excesivului de orice natură, cultivarea migăloasă a formelor dau impresia unui soi de neoclasicism destul de rar în poezia românească actuală. În ciuda trăirilor tenebroase din care se nutrește, această lirică aparține astfel, paradoxal, unui spirit solar, care mai crede încă în echilibru și armonie.

MIRCEA ȚUGLEA, SORIN GHERGUȚ, CONSTANTIN ACOSMEI, MUGUR GROSU, V. LEAC, FLORIN PARTENE

Ca și congenerii săi din școala *Fracturilor*, MIRCEA ȚUGLEA se lansează uneori în diatribe „antiromânești" care scot la lumină „tare genetice" ce afectează profilul sufletesc al personajului liric, condamnându-l la postura dubioasă a „etern-păgubitului", destinat „hazului de necaz" și zeflemelei sarcastice, în timp ce viziunea, în registrul hiperbolicului burlesc, e ridicată la coeficienții unei apocalipse bufone: „...românia, tu nu vei fi / fericită niciodată fiindcă știi că nu există / fericire, ci doar tristețe, dezmăț, resemnare / lumea-i un joc de bingo la care n-ai luat bilete / un fel de tauromânia show, o drăcovenie / lumea-i ceva pe care faci pipi, și cum te lași / tu pe vine ! ce șuvoi scoți ! cât de fierbinte ! / ești un taur alb ca smântâna, dragostea mea românia / îți stă cerul zebrat înainte, un film mut la care / tu ești muzica, ești ca monstrul din loch ness // zbătându-se pe maluri, ca yeti în cușcă la bâlci / dar vei veni tu, românia, oiță bârsană, țară / ce n-ai fost niciodată o parrie, vei veni din / ecranul televizorului stins să anunți / crahul, sfârșirea și chinul" (*14 martie 2000. crahul, sfârșirea și chinul*). O asemenea „ereditate", indiscutabil caragialescă, pare să deturneze permanent discursul poetic, care se convertește aproape instantaneu în antipoezie, iar lumea, filtrată prin ochii unui ironist sceptic și ușor mizantrop, își pierde orice aură de mister, devine prozaică și meschină ca un taburet de bucătărie.

Decorurile mizerabiliste sunt percepute acum fără nici o încrâncenare, detaliile sinistre sunt etalate fără ostentație, servind ca pretext meditației dezabuzate, care descoperă pretutindeni, faciesuri grotești și cranii lombrosiene, semne ale regresului spre animalitatea abjectă: „în parcul din fața gării lumea strânsă / poliție, fotografi, un țigan chel, burtos / mort astă noapte, cu fața mâncată de / șobolani, ca și cum cineva i-ar fi șters-o / cu glasspapier, aveam o ușoară repulsie / dar l-am privit totuși, în fond cineva (alt / cineva) ar trebui să ne radă la toți fețele / c-avem unele, de ne-ar vedea lombroso ! / mânca-ți-aș, de-ar ști doctoru mengele !" (*5 mai 1999. la bucale cu ramon*). „Romanul de amor" este tratat în aceeași tonalitate de parodie, e întretăiat de chicoteli fără noimă, reductibil la o succesiune de automatisme comportamentale și se desfășoară în ritmul unui desen animat ce își propune să ilustreze aspectele pur mecanice ale existenței, pe care jocul

rimelor le scoate și mai puternic în evidență: „când am fost noi împreună, hă-hăă / când haleam înghețată la biancaneve / când ne fugăream prin parcul tăbăcăriei / când ne sărutam sub lampioanele japoneze / când sfârcul tău avea gust de migdală / când te țineai de mână cu altul, iar eu / mă întrebam ce vezi tu la maimuța aia / care te sechestra prin tot felul de hambare / când soarele se descojea ca o portocală / în lumina fosforescentă a înserării, când / pe plajă, între hidrobiciclete, gleznele tale se profilau pe răsărit, când / zâmbetul sânilor tăi era așa de trăsnit / când, hă-hăă, părul tău era arămit, și / în el pescărușii roteau lenevit" (*20 octombrie 1998. enjoy the silence*). Frisoanele lirice sunt tot timpul cenzurate cu strășnicie, „proza vieții" rânjește de pretutindeni, în întreaga ei turpitudine, idila se convertește într-o pagină de roman verist, iar personajul liric își descoperă, cuprins subit de angoasa îmbătrânirii, viitoarele ipostaze domestice, și, odată cu ele, trivialitatea latentă și impostura: „peste zece ani care femei își vor aminti / cum s-au simțit cu mine-n ele, și cât / din parfumul lor îmi va rămâne în nări / îmi vine să urlu la gândul celui care / voi fi, vreun bărbat cu burta revărsată / peste curea, c-o nevastă acrită, și odrasle / sătule, care se vor găinăța prin toată casa / ce va mai rămâne din mine cel de azi / care-n fața ecranului fumez nesfârșit, din / cea care lângă mine privește, cenușă, cenușă / praf în vântul ce nu se întoarce, în vântul / plin de frunzele toamnei" (*20 octombrie 1998. enjoy the silence*). Supus permanent deriziunii demistificatoare, ego-ul își pierde, în cele din urmă, orice prestanță, căpătând identitatea suspectă a marionetei umanoide, a manechinului dezarticulat, care-și etalează cu truculență vidul interior și dezagregarea capacităților volitive: „....m-aș ridica de la masa / asta doar să mă prăbușesc în pat, iată / -mă cu șde mii de warp către stele / țâșnind, iată-mă bleg în șanțuri, nu / vreau nimic, mi-aș îndesa în cap vată / să ardă mocnit, mi l-aș turti / cu cheia franceză, nu vreau nimic / nu văd înainte, înainte e ceață, sunt / încolțit, mă latră javrele, ca niște / tirbușoane mă pătrund colții lor, sunt / în volbură, tras de curenți, o maimuță / de pluș, cu ochii de plastic, nu-mi aparțin / (am făcut-o vreodată ?), căpățâna / mea ouată-i de cine ? sunt așchii / pulbere, down, alunec sub masă // mă lasă" (*28 septembrie 1999. așchii, pulbere, down*).

Comedia caragialescă se convertește astfel în farsă beckettiană, iar parodia literaturii devine parodie a existenței, pentru că, înzestrat cu darul simțului enorm și al văzului monstruos, ce fac parte din acea zestre ereditară de care vorbeam anterior, Mircea Țuglea nu poate percepe decât în registrul caricaturalului, atât viața cât și poezia.

SORIN GHERGUȚ e, deocamdată, un soi de Vintilă Ivănceanu al promoției sale, înzestrat cu gustul farsei enorme, al arlechiniadelor truculente și al contestației zgomotoase, care vizează, înainte de toate literatura. Jocul intertextual îi va servi prin urmare poetului pentru a denunța pretențiile metafizice ale poeziei, a cărei elaborare stă, dimpotrivă – sugerează Gherguț – sub semnul dispoziției ludice și al actului gratuit: „pururi așternut întregul, pururi însă găurit. / nu se va găsi nimica deși tot va fi găsit / și va fi îndestulare de viață și voință / la sfârșit când neființă nu va fi, și nici ființă / la sfârșit când neființă vom găsi și în ființă / -ndeajuns în orice parte, opțional, după dorință // La sfârșit pe când ființă vom avea la nesfârșit / după cum de neființă vom dispune la sfârșit".

Mai puțin inocent decât ar părea la prima vedere, jocul induce starea de haos, constituie o „terapie de șoc" aplicată, în cadențe de horă argheziană, forțelor inerțiale ale limbajului; golite de sensurile lor uzuale, cuvintele vor dobândi astfel capacitatea de a intra în serii nesfârșite de combinații, autorul oferindu-ne astfel varianta parodic-burlescă a poemului ermetic de sorginte malarméeană: „un metrou să-mi intre-n casă / printre rafturi să se culce / și pereții grei se lasă / îmbibați de apă dulce // protonul se lasă / odată cu roua / devreme acasă / în chiar mururoaua / atol mururoua // și broscuțe, somnoroase / stau sub mese. Nu-i destul că / trec metrouri, intră-n case / printre rafturi mi se culcă // somnoroși, și peștișorii / fac sub scaune, pe mese / ghidușii locomotorii // cât și pentru ce să-mi pese?" (*coda*) În felul acesta, ele își pierd calitatea de „semne", nu mai trimit în permanență spre un semnificat transcendent, iar actul poetic coboară în imanență, definindu-se acțional, ca o operațiune pe al cărei parcurs accentul nu mai cade pe operă, ci pe actul producerii ei: „semn să nu se mai arate / nici acum nici niciodată / să poți spune; uite, iată / multă lume încurcată // câinii doar să dea din coadă / și un semn să nu se vadă / să poți spune, stai, ascultă / încurcată lume multă". Prin urmare, diferența dintre „conținut" și „formă" e anulată, conținutul poeziei va fi chiar forma ei, iar faptul poetizării se transformă într-o „cursă de urmărire", într-o „artă a fugii" vizând un semnificat niciodată tangibil, iar poetul capătă fizionomia unui Sisif claunesc, care amendează, cu o vervă neobosită, toate locurile comune ale retoricilor, mai vechi sau mai noi: „sapă frate sapă sapă / până când vei da de groapă / până dai de-o falcă-n cer / bate vântul cel de fier / vorba-n vânt pe vorbă calcă / vântul bate și repară / urc pe-o funie și sper / să ajung pân' la o moară / care macină mister" (*sapă frate, vântul bate*). Impresia de ansamblu este

a unei apocalipse năstrușnice, născută din dezabuzarea unui spirit nihilist, pe care nu-l mai amuză nimic, cu excepția propriilor sale teribilisme și care trece cu dezinvoltură de la comedia literaturii la aceea, nu mai puțin absurdă, a existenței: „Din transhumanță rămâne o dâră de brânză / din țara mea, o bucată de pânză / cu care mă înfășor când ies din marea neagră / dar dragostea mea îți rămâne întreagă // îmi mestec măduva între circumvoluțiuni ca pe o gumă de mestecat / cu surprize / clipesc și puțin creier mi se întinde pe ochi ca un abur / ochiul albastru e un ochi închis dar ochii căprui sunt mereu deschiși / în fundul vreunui por căci nervul vizual e un șarpe / am văzut și am orbit / am întors capul după fete și m-am masturbat / frecându-mă la ochi // edificat / după ureche apoi m-am scărpinat // din transhumanță rămâne o dâră de brânză / din țara mea o bucată de pânză / cu care mă înfășor când ies din marea neagră / de la răsărit la apus îți voi spune cât mi-ești dragă // sara pe vale / bucuimul sună normal / dar pus între buzele tale / el sună special" (*Tutti frutti. Coca cola*). Născute din conștiința sceptică a unui scriptor convins că poezia nu mai este posibilă decât ca „rescriere" a vechilor capodopere, asemenea poeme sunt rezultatul unor incursiuni prin arhivele Textului, de unde poetul se reîntoarce cu cioburi și petice de literatură pe care le reasamblează, după regula comicului absurd, în butaforii textuale, destinate să ilustreze caracterul „reciclabil" al poeziei, care, după ce și-a epuizat toate veleitățile conținutistice, nu mai e posibilă decât ca un simulacru parodic, transformându-se astfel în propria ei contestație. Producătorul de literatură este redus, în felul acesta, la dimensiunile unui „intertextualist" („într-o lume-n care greu mi-e să rezist / să rămân ce-am fost: intertextualist") care operează asupra unui material amorf, asupra unor „semne literare" perfect interșanjabile, perfect lipsite de individualitate, pe care le reelaborează / plagiază la nesfârșit: „viața literară e o poveste care maschează / lipsa oricărei deosebiri între texte / (nimeni nu a scris niciodată nimic) // consumul e furt – toți / consumatorii sunt hoți" (*viața. Între 4 și 5*). Poate că nici un autor al generației sale nu a ajuns la o contestare atât de radicală a poeziei: în viziunea lui Gherguț, subiectul uman își pierde toate atributele creatoare și se vede silit să renunțe la toate pretențiile lui demiurge. Astfel că, odată cu poezia și cu creația, omul însuși (cel puțin așa cum a fost el înțeles de gândire umanistă antropocentrică) devine în poezia lui Sorin Gherguț subiectul contestației demistificatoare. Viziunea sa „antiumanistă" se închide perfect între orizonturile nihilocentrice ale experimentalismului.

CONSTANTIN ACOSMEI optează pentru poemul lapidar și pentru scriitura austeră, descărnată ca un semn cuneiform – pe linia unui minimalism de esență, plasat voit sub semnul banalului, insignifiantului, al anecdotei domestice sau cotidiene, dezvoltată cu mijloacele unui ironist care promovează umorul negru, de descendență bacoviană: „să nu te dezvelești / să nu ții becul în ochi / să nu pui mâna pe mâță // dacă ieși în ogradă / și aprinzi o țigară / și trezești găinile – / nu va fi viața mai / frumoasă // mai bine să deschizi ușa / și să pui limba / pe clanța înghețată // ori să te învârtești / prin mijlocul casei / cu mâinile în buzunar / cu ochii pe var" (*Odă la viața mea*). Principala ciudățenie a acestor texte este aceea că, aproape întotdeauna, poetul le pune între paranteze, iar rațiunea mai adâncă a unui asemenea artificiu grafic pare să decurgă din perspectiva autistă a unui spirit claustrofil, care practică (în termenii lui Jean Burgos) o „scriitură a refuzului", guvernată de schema dinamică a replierii. Astfel încât poemele lui Acosmei transcriu secvențele anodine ale unei „existențe în paranteză", care se desfășoară într-un orizont carceral (replică a „odăii" bacoviene) și într-un „după" incert, timp al „sfârșitului continuu" și al catastrofei eschatologice, unde poezia, poetizarea nu mai pot fi decât niște „jucării ale mortului": „am scris pe ultimul plic / *«anul unu după era noastră»* / voi coborî și eu în refugiu / cu aripile între picioare / printr-o spărtură a zidului / privesc cum se înalță / cu nesfârșită grandoare / pe cel mai înalt catarg / steagul alb al patriei" (*Scrisoarea unui provincial*). Autismul e solidar în asemenea poetizări cu mitologia omului-margine (promovată de membrii Grupului 2000), dar nu mai este vorba aici de marginalitatea în registru maximalist pe care o puteam întâlni la Marius Ianuș sau la Ștefan Manasia, ci de una percepută sub regimul litotelor, obscenă (așadar caracterizată printr-un exces de vizibilitate), legată de obsesia corpului abject și a pântecelului digestiv, de inflația somaticului, care dobândește aici vitalitatea maladivă a țesutului canceros. Privirea introspectivă nu mai este fixată acum asupra proceselor sufletești: ea se va adânci în chimia secretă a corpului, e ironică, demistificatoare, crudă adeseori, reducând viața la palpitul arderii metabolice: „străzile tremură cu burta la stele / mațele cântă duios – / închid ochii deschid gura / în locul lacrimilor / din orbite / se scurg bucăți de scuipat" (*Pentru nimic în lume*). Știm însă de la Jean Baudrillard că în spatele „excrescențelor metastatice" se ascunde lucrarea pulsiunii de moarte, astfel încât această inflație a somaticului (asemănătoare cu dilatarea cadavrului dintr-o cunoscută piesă ionesciană) face existența problematică și incertă și de aici se naște în poemele lui Acosmei nevoia „confirmatorilor"

prin intermediul cărora ego-ul încearcă să dobândească proba propriei lui existențe. În mod poate paradoxal (și pe linia „umorului negru" care constituie cheia de boltă a acestei lirici a supraviețuirii agonice) principalul confirmator rămâne corpul, mișcările și gesturile acestuia, care se articulează în secvențele unei pantomime absurde ce pare să ilustreze principiul „mă mișc, deci exist", astfel încât umblatul pe stradă se transformă în „argument ontologic": „sunt chior de somn și mă uit la soare / pot să pariez că nu voi muri / anul acesta / m-am trezit cu becul aprins / am descuiat ușa am ieșit în ogradă / n-am avut chef să mă spăl pe ochi / o viață lungă mă pândește / – un intestine încâlcit pe care trupul / meu întreg nu poate să-l înfunde – / îmi amintesc cum zboară prin iarbă / o găină fără cap" (*Taedium vitae*). Și totuși, pantomimele lui Acosmei sunt mai puțin inocente decât par la prima vedere, încărcându-se uneori cu răbufniri tenebroase de agresivitate, născute și ele, cum a arătat Freud, din mișcarea „pulsiunii de moarte": „Se lăsa întunericul și strada era aproape pustie. La distanță în fața mea un om mergea grăbit pe trotuar, prin ploaia măruntă cu mâinile îndesate în buzunarul paltonului. (...) Când trecea pe lângă o baltă l-am lovit scurt, din lateral, peste glezna piciorului drept, cu care tocmai pășea. Vârful acestuia s-a agățat de pulpa piciorului stâng. Dezechilibrat, s-a înălțat pe vârful piciorului de sprijin, încercând un mic salt, cât să-și elibereze celălalt picior. Atunci l-am îmbrâncit puțin din spate cu mâna dreaptă. A apucat să-și smulgă mâinile din buzunare, desfăcându-le, apoi s-a prăbușit răcnind pe asfaltul ud. Eu am traversat și m-am strecurat printre blocuri" (*Relatarea unui bărbat*). Etalate ostentativ în seria *Relatărilor*, asemenea explozii de instinct agresiv sunt prezente însă, cu mai multă discreție, ori de câte liric actantul liric își face vizibile stigmatele agoniei sau execută mișcări coregrafice fără noimă ce ilustrează absurditatea existenței ca supraviețuire, anecdota domestică dobândind în asemenea circumstanțe aspectul unui „teatru al cruzimii și violenței" care își propune să agreseze privirea potențialului spectator sau să o supună aceluiași joc al bagatelizării demistificatoare care guvernează reveriile autoscopice ale poetului: „am scos câteva oase / de sub saltea și / am făcut o morișcă / / în timp ce morișca / se învârtea mi-am / împachetat capul / într-o coală de hârtie" (*Jucăria mortului*). În felul acesta, poemele lui Acosmei capătă o evidentă dimensiune reprezentațională, sunt „comedii în fond", solilocvii grotești, pe al căror parcurs mimica și gesticulația se dovedesc mai importante decât cuvântul, iar poetul ia masca măscăriciului dezabuzat, care a luat act de lipsa de noimă a existenței. În contextul Grupului 2000, el se dovedește un campion

al umorului negru și al zeflemelei enorme, dar total lipsită de veselie, care dă cu tifla absurdului.

Un adevărat demon al parodiei bântuie cu nonșalanță prin textele lui MUGUR GROSU, poet care demontează, cu o neobosită vervă demistificatoare, mecanismele obosite ale poeziei mai vechi, supunându-le reducției la absurd. Lirismul lacrimogen e persiflat fără milă, iar scenele de melodramă sunt privite cu ochii unui caricaturist care descoperă pretutindeni parodia și impostura: „aveam în mâini chiar mai multe / pahare cu apă dar nici tu nu mai biruiai cu / plânsul parcă erai un termos iar prin / balenă treceau tot felul / de lucruri ceva mai târziu deja pluteau / pe unele dintre ele nu le văzusem niciodată / treceau toate pe lângă mine / treceau degeaba / aveam oasele pline / cu pahare de apă trăgeam tuburi / furtune să fiu mai rapid mai bun / mai înalt mai aproape de soarele meu înstelat / să sting tot / să sting tot". Temele poetice grave, inventariate cu sârguință, vor fi transformate într-un prilej de amuzament, în timp ce jocurile intertextuale ingenioase vor reduce literatura la o sursă savuroasă de comic: „am mâinile albe sunt chiar în fața mea / amândouă / atârnă în botul unei arătări / ce faci bă arătare strig eu către ea / nu sunt eu acela face ea arătarea eu sunt tristețul / și mâinile mele albe pleosc sar cât colo ca niște cașcavaluri / și mâinile mele roz vin ca proastele să le țină locul / care tristeț ? nu cumva ăla cu colți de argint ? (fac eu și mai hazliu) doamne ! / și dumnezeu hop se și prezintă în fața mea / înfășurat regulamentar într-un norișor de cotton 100 % alb / chiar e cotton ? 100 % ? alb ? (fac eu pe niznaiul) / și-mi pune mâinile la loc ca să-l pipăi să mă convingă / mda e cotton dar eu de colo : mă / tu nu ești cine pretinzi a fi ! / ba da ba da se agită el e clar că minte / serios ? încântat ! – îi mai spun / și cobor până jos să-mi cumpăr niște țigări". Actul poetic se transformă astfel într-un număr de clovnerie, textul capătă fizionomia unei arene de circ, astfel încât poetul va elabora acum fabule textuale burlești, în care construirea „edificiului scriptural", despre care vorbeau cândva teoreticienii textualismului, devine obiectul bagatelizării și deriziunii: „erau o puzderie de maci (teribil îmi plac / ifosele astea mai ales când sunt încercuit) / am smuls câțiva n-am vrut îmi pare teribil de rău / apoi mâna nu s-a putut opri / am făcut mai întâi bucheţel un buchet mai apoi bucheţoi apoi / altul până la urmă s-a adunat o claie o / îndesam cu furca să încapă mai mulți / și claia creștea începu să semene / tot mai mult cu o clopotniță / pe care-o cunosc de când era mică și o băteau toți / chiar și vântul dar acuma firește nimic / nu mă mai putea opri

astfel încât mai întâi / veni în dreptul acelui munte un câine / sălbatic se întinse la picioarele mele și / nu se mai trezi ". Catastrofele meteorologice, seceta sau potopurile, sunt integrate, la rândul lor, în scenariul unei apocalipse hazlii și prăpăstioase, prin care mișună personaje burlești, venite din arhivele inepuizabile ale literaturii: „orașul acesta este neobișnuit de lung și de înalt / în comparație cu cerul de aceea pe-aici plouă destul de rar / vine câte-o apă mai mare și de-abia ne umezește nițel / vârful buzelor / vine câte-o ceață mai deasă și-abia dacă stârnește / două trei voaluri de mireasă / cât despre potop am aflat doar o cârciumă la periferie / și-un cârciumar pe care-l chema ozana / ozana-l citea din când în când pe heraclit și leșina de râs / prepara un cotcteil cu solzi și ni-l turna direct în palme / du-te-acasă mi-a șoptit imediat ce l-am privit în ochi / du-te-acasă și-ntinde-te peste prag / nu lăsa pe nimeni să te trezească / până nu visezi o fântână". Alteori, locul calamităților climaterice este luat de derapaje ale ordinii cosmice, care duc la amestecul dintre regnuri, la confuzia dintre oameni și lucruri, tratată cu aceleași mijloace ale farsei enorme: „în ziua-n care Bell inventă telefonul / și încerca să-l prescrie cu un rabat pentru autiști / eram încă proaspeți aveam plămâni / de granit / și câte două mâini cu care-am fi putut opri / câte ceva din lucrurile care treceau prin fața noastră / dacă n-am fi fost chiar noi o parte din acele / lucruri care treceau prin fața noastră". Această veritabilă nimicire a lumii și a literaturii prin râs ține desigur de orizonturile nihilocentrice ale noii literaturi, numai că Mugur Grosu își propune (așa cum singur o spune într-un poem cu ambiții de artă poetică) să realizeze versiunea „euforică" a nihilocentrismului, care, de la un punct încolo, devine el însuși obiectul demistificării parodice: „noaptea se umple de umeri și epoleți de mareșali / eu sunt tânăr voi fi președinte / n-am învins pe nimeni n-am bătut / nici măcar la mașina de scris vreo carte dar am / publicat pentru tine o grămadă / de saltele erotice / am scos pentru tine câteva volume de sânge / din epicardul meu personal ți-am spus că sunt / tânăr voi fi președintele / nimicului euforic". Așa se face că, departe de a fi thanatofilă și thanatocratică (așa cum se întâmplă în cazul multor experimentaliști), poezia lui Mugur Grosu se înverșunează împotriva morții, face din ea principala țintă a deriziunii, o persiflează și o batjocorește: „cred că-n 94 sau ceva mai devreme / m-am întâlnit cu moartea / așa dintr-odată stătea / închisă în debara / în debaraua aia la demisol / ce faci tanti acolo e treaba mea ce fac mi-a / răspuns dar de ce-i încuiată ușa pe dinafară o / întrebai închid ușa pe care / parte-mi place zise ea dar ce vânt / te-a cules din maidane / mi-a venit timpul cred că m-am făcut / mare /

aproape c-am ajuns pe partea cealaltă a mea / dacă ies dincolo poate trebuie / să mă însor ? / să te ce ? dar tumbele / ți le-ai făcut ? și uite-așa se zgâlțâia ușa / când mă întreba asta". În consecință, textele din *Apus de șoareci* se vor configura într-un ritual de „ucidere a morții", desfășurat în acorduri de *Mioriță* năstrușnică, dar și de farsă cazonă: „culcat drepți culcat / iar leatul cască ce să caște și el / cască gura / să își aerisească dinlăuntrul lui personal / salt înainte la loc / comanda mâr-la-nul ! / să nu văd firul de praf că se strică ogorul / pentru că ogorul ne dă mă ne dă / ce ne dă nouă o-go-rul / ne dă să crăpăm mâr-la-ne suge burta / mâr-la-ne pentru onor înainte / c-ai să te duci a-ca-să și-o să faci bur-di-han / și-o să-ți umpli sifoanele și-o să-ți aia și-ailaltă / și-o să-ți (poate) ne-vas-ta și-o să torni la copii / și-o să faci șanțuri șan-țuri / și-o să te sugă piatra / și-o să te ia pă-mân-tul la el la pieptuleț". În acest context, parodicul, zeflemeaua, bufonadele truculente, gustul pentru clovneria ostentativă se vor dovedi, ca în vechile practici carnavalești, niște excelente mijloace de reanimare: sub acțiunea lor concentrată, moartea își pierde prestanța de „eveniment metafizic", devine abjectă și trivială, fiind dizolvată, în cele din urmă, într-un hohot homeric de râs: „Nu mai găsești nicăieri un capăt de moarte / s-a demodat s-a scumpit ? / asta-i o chestiune despre care vom discuta cu altă ocazie / când tragem linia și vedem cât ne mai datorezi (ardem mai bine câteva păpuși / iar apoi o ștergem de-aici pe nesimțite". Parodia își face astfel descoperită dimensiunea benignă, iar deriziunea apare ca o formă de terapie. Căci, departe de a fi un spirit sarcastic, macerat de tentațiile „reci" ale demoniei, Mugur Grosu e mai degrabă un afectiv, un nostalgic al „sentimentelor" pe care lumea actuală nu încetează să le denunțe drept „anacronice": „dragoste într-o zi am să-ți spun / cât de mult ți se potrivește acest sentiment e păcat / că nu-l porți îți vine la fix / chiar dacă-n părți arată puțin uzat / de cel care l-a purtat înaintea ta trântești pe deasupra un pulovăr nici / n-o să se vadă nici n-ai idee / câți se îmbracă astăzi la solduri trântesc pe deasupra un plasture și merg mai departe / zici că s-au născut îmbrăcați". În consecință, adevăratul lui coșmar este o lume în care distanțele par să sporească permanent, făcând aproape cu neputință orice apropiere, orice act de comunicare: „Marta vorbește prin somn iar Hians o corectează / la scurt timp după aceasta prețul biletelor de tren / crește spectaculos / la scurt timp după aceasta distanțele dintre / lucruri se fac atât de mari încât / cei ce le străbat cad într-un somn prelung / și nu se mai trezesc / planeta vorbește în somn și fosnește într-una / distanța dintre un sunet și următorul sunet este atât / de mare încât nimeni nu-și amintește să fi auzit

ceva / o silabă pleacă după alta și-n drum spre ea adoarme / și cade / foșnește-n somn și-ncepe să vorbească singură". Astfel că parodia pare a fi destinată aici și să faciliteze funcția comunicativă a poeziei, Mugur Grosu descoperind, pe urmele optzeciștilor, că râsul poate servi de liant, creând anumite forme de solidaritate, de vreme ce e mult mai contagios decât gravitatea, și poate intra mai lesne în dialog cu un cititor sastisit de „vechea literatură", un cititor a cărui sensibilitate tocită gustă mai degrabă comedia decât tragedia.

Încă în poemele sale de început, repudiate ulterior, V. LEAC dovedea un remarcabil simț al absurdului, propunându-ne, în paginile sale mai originale o versiune burlescă a suprarealismului: „nu scriu nimic. stau strivit între pulpele acestei femei obeze / moartea e grasă fumează more și miroase a nivea / tai o bucată și din colțurile gurii zboară buburuze / caut prin buzunare câteva fise" (*loc de refugiu*). Odată cu volumul *Seymour – sonată pentru cornet de hârtie* (Editura Hartmann, 2005), poetul va întoarce spatele acestor mașinării imagistice, întemeiate pe legile „fanteziei dictatoriale", lansându-se, programatic, în căutarea unor noi teritorii de poeticitate: „încerc și eu un cuvânt nou / cum încearcă o virgină să intre în mare / și acum: un tip aparent social într-o cameră aproape firească scrie" (*argumentul lui seymour*). Rezultatul va fi un soi de roman autobiografic în versuri, fantast și umorist totodată, amestec de imaginar suprarealist și de recuzită prozaizantă, pe al cărui parcurs rostirea se desolemnizează în totalitate, apropiindu-se tot mai mult de colocvialitate, în timp ce actantul liric abordează masca spiridușului năstrușnic, dar finalmente benign, care jonglează prăpăstios cu vorbele și cu imaginile, lăsându-se el însuși sedus de propria-i disponibilitate la ludic: „era o iarnă gălbuie când plantam copii în zăpadă / vântul se clătina peste borne / ei, bine, atunci am învățat să desenez o atmosferă / dar mi-am zis. O molie nu poate roade o rochie de ceață / acum uitarea pare atât de reală / parcă ar fi o brichetă de bord // se mai aude și acum râsul copiilor / ea a dezlegat câinele și eu am lătrat de câteva ori / du-te dracului de moli / eu sunt domnul puck / (câteva ciori scriau ceva pe zăpadă / ce frumos era dacă peștele din arizona / ar fi venit și el la întâlnire)" (*acest poem care nu are nici un chef să fie scris*). Tot mai atras de virtuțile mimusului absurd, practicând autobiografismul în cheie caricaturală. poetul va face treptat din textele sale (așa cum se întâmplă în volumul *Dicționar de vise*) o „critică", pe cât de laborioasă, pe atât de eficace a noțiunii tradiționale de poezie. Hiperrealismul, detaliul trivial, ironia și autoironia, gustul pentru farsa enormă și gesticulația

truculentă sunt folosite acum în calitate de „anticorpi" destinați să neutralizeze „poeticul" și să facă din poemele lui V. Leac adevărate demonstrații de antipoezie: „Întins pe spate, cu curul în mâini / contemplam liniștea tavanului. / fabricam maxime: / sunt lucruri fixe care ar merita alte denumiri, sau / toată cunoașterea o găsesc în ritualul aprinderii unei brichete. / de exemplu: bunicuțele din plictiseală au inventat ciorapii. / moartea este un fals pliculeț de zahăr tos. // (...) îți cumpăr și pepsi și kinley și nectar de pere / numai nu mă lăsa cu ochii-n tufiș. / sunt și eu ca tine, un biet iehovist. / și pe mine mă doare, / când mă trezesc dimineața și văd că nu am moare. / dragostea mea, te rog, nu pleca, / sunt sincer și serios ca Blaga. / – Doamne, tu ești dus rău. hai să-ți ling urechea. / poc! (*cunoștința care ne conduce la viața veșnică sau poveste iehovistă cu gagici mișto*). Acum, poetul elaborează poeme dialogate, cu o savuroasă coloratură argotică, oferindu-ne veritabile eșantioane de vorbire pe mai multe voci, a căror noimă pare a fi doar aceea de a ilustra funcționarea în gol a limbajului: „Veneam de la Flo cu 18 – digitim / Khasis în Podgo, la berărie cu un amic de-al lui – Dan Suru / (dacă aveți drum p-acolo, chiar lângă ditamai firma / Eurostil, intrați) / – salut / – salut / – salut, Surule! / frate, nu te mint deloc, mi s-a rupt inima / când a-nceput Suru să povestească; / – azi trebuia să adun niște buruieni, dar / bunica m-a înțeles. niște cunoscuți / mi-au spus că m-au dat la proteve. / eram la spital în pijama și mi se părea că visez / așa că am închis ochii / când i-am deschis tot în spital eram. / păi, ce dracu? n-am murit? trăiam? / de zici de faza asta? stai că-ți spun. / o asistentă: ce faci? / – îmi fac freza zic. mă pișam în chiuvetă. / eram amețit rău. tipa mi-a dat pace. / eu ca prostu, fără să citesc nimic, / am luat vreo 5 diazepame și pusesem cola / peste vreo 60 de amitriptilină și le-am băut. / pe urmă am citit prospectu: și să vezi / : folosit în cantități excesive, produce comă. / așa am ajuns eu pe proteve, / acum citesc Dostoievski, mă simt mai bine. / uite, am aici niște poezii, poate o să-ți placă, / poate le publici în *ca și cum*" (*trei într-o berărie*). Odată cu poezia, poetul își pierde, la rândul lui, orice prestanță, capătă fizionomia marionetei absurde, e un fel de personaj de comedie mută, a cărui specialitate sunt gesturile pe cât de gratuite, pe atât de grotești, prilej pentru V. Leac de a-i convoca pe liderii Grupului 2000 (și nu numai) la un adevărat festin al deriziunii bufone: „eram eu, dan coman și omul din atlantis. / ne plimbam pe fundul oceanului, / omul din atlantis locuia într-o epavă de lux / – luați-vă cerneală și haideți înăuntru, a zis omul din atlantis. / și eu și coman am rămas blocați când l-am văzut pe sebastian sifft / în fața unor supracalculatoare /

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

– ce faci aici, sebastiane, a zis coman. / – aici lucrez, dar să nu mai spuneți la nimeni că / m-ați văzut. // acum câteva nopți l-am visat pe sociu. / stăteam amândoi pe o bancă în parc. / beam vodcă și jucam fazan. / el câștiga mereu. / pe urmă am aterizat pe o plajă plină de femei goale / îi zic lui sociu: le vezi pe bunoacele alea trei de acolo? / Le cheamă; Diana Geacăr, Andra Rotaru și Livia Roșca. / – hai să mergem la ele, a zis sociu, / – hai, da' n-am slipul pe mine, am zis eu / – nici io, stăm în curu gol, a zis sociu" (*dicționar de vise I*). Această furie persiflatoare este declanșată la V. Leac de toate aspectele mortificate ale existenței, de prezența mecanicului care se suprapune vitalului, ducându-l în zonele comicului sinistru, indiferent dacă este vorba despre degradarea în automatism a producției literare sau de clișeele democrației consumeriste – surse involuntare de comedie macabră: „intră în abator puțin lehămetisit / nu se simte agresat pentru că are / după ureche o împunsătură de ac / cu un clește i se smulge numărul matricol / nici nu-i pasă / vine un tip cu o chestie electrică / îl curentează pe porc / doi tipi îl ajută să urce-n cârlige / sângele este adunat într-un vas de aluminiu / se tranșează / se sortează / se fac carcase / se fac cârnați / pastă de mici / tobă / salam / parizer / o parte se fierbe / alta se coagulează / altă parte se macină / se pune conservant / se închide ermetic în cutii / se pune eticheta cu poza porcului / cum intră el plictisit în abator / cu explicația / pate de sibiu a se consuma vezi pe capac" (*poemul porcului*). Prin urmare, nihilismul poetului nu e doar estetic, căci „comedia literaturii" nu reușește decât să o reproducă pe aceea a vieții, care se compune dintr-o succesiune mecanică de gesturi absurde, ce nu fac decât să sublinieze lipsa de noimă a tuturor lucrurilor, iar poetul împrumută acum masca bufonului ale cărui schime pline de truculență mimează la modul parodic proasta funcționare a existenței; „am ajuns acasă și am dat drumul la radio, / pe urmă am ascultat o casetă cu muzică japoneză / și am început să citesc *casa umbrelor* / m-am scărpinat în cap și am băut trei pahare de vin / am citit o povestire de joyce / și câteva poeme din pound și din miroslav valek / l-am sunat pe Khasis și mi-a zis că se uită la tv, / la un documentar despre căile ferate: – mă simt groaznic, am zis. / – și io, a zis Khasis. / I-am spus că 1 din % români au probleme psihice, că / n-a luat nici un premiu... / – nu mă mir, a zis Khasis. Te-ai apucat de pictură? / – nu, nu pot să pictez ceea ce vreau. Hai să-ți citesc / ceva din starobinski, / mai exact un citat pe care-l dă el în *melancolie, nostalgie, / ironie: / Bătrânul democrit, sub copac / stă așezat pe o piatră, o carte-i pe genunchi. / în jurul suspendate se văd trupuri / de pisici, câini și alte creaturi, / cărora le face disecție, / ca să vadă*

unde sălășluiește bila neagră... / și așa mai de parte. / – e naspa, omule, a zis Khasis, melancolia!" (*side B*). Parodia va avea însă, în cele din urmă, efecte benigne; după ce a fost golit de toate clișeele „poetice", realul, chiar în formele sale abjecte, e reinvestit cu caratele tragicului, iar spectacolul terific al agoniei e folosit pentru a stârni oroarea și compasiunea, adică pentru a produce catharsis, în timp ce personajele „dezarticulate" ale poetului dobândesc o extraordinară încărcătură de omenesc: „M-a prins de mână și nu mi-a mai dat drumul. / eu înghițeam în sec noduri după noduri / și mă simțeam ca dracu, / ce să-i spun? / – știi, când ei morfină te simți de parcă ai merge la / gagici. / închid ochii și sunt înconjurat de femei. // auzeam zgomotul mațelor lui roase de cancer / unchiul a fost cel care m-a dus prima dată la gagici // acum, fără păr pe cap, / fără dinți, cu pleoapele căzute, cu fața maronie. / unchiul leach a fost cel mai mișto prieten al meu. // – mi-ar plăcea să mergem amândoi cu mașina prin țară. / așa aiurea. să ne oprim pe ici pe colo. să bem câte-o / bere. / să luăm câte o gagică la ocazie. / e bine să familie. dar știi ce? / să nu te însori / viața e mai interesantă dacă ești singur, așa – și mai / știu că / viața asta, de la un capăt la altul, / nu-i decât un noroi alb, / hei – mai bine vorbim despre altceva. / apropo – ce face Adela? O.K. mă bucur pentru voi. / acum scuză-mă trebuie să dorm / mă așteaptă, știi tu unde, un harem întreg" (*în pijama, întins în pat*). Râsul reprezintă așadar aici o formă de exorcism, iar poezia, adevărata poezie, începe întotdeauna la V. Leac abia după ce „minciuna vieții" și „minciuna literaturii" au fost deopotrivă nimicite prin deriziune, în numele unui concept superior de autenticitate.

Volumul lui FLORIN PARTENE, *reverența* (Editura Vinea, 2007), e populat de reveriile autiste ale unui solitar care percepe lumea ca printr-o ușă capitonată, iar poemele sale transcriu mișcările retractile ale unei sensibilități total lipsite de apetență pentru filmul cenușiu și sordid al cotidianului, ce își inventează o „cameră obscură", un spațiu securizant, adăpostindu-se, cu o voluptate suspectă, în mijlocul propriilor sale fantasmagorii: „nu am camera mea / dar camera noastră miroase pustiitor / de fiecare dată când intru la noi / oasele-mi rămân implântate în carne // o zi în camera noastră ține cât vrem / bem zațuri lungi fără să fumăm / căci zgomotul fumatului / face rău fumului // în camera noastră e liniște / în noi scrumul și somnul pe cuie / atunci orice oră ar fi / noi știm că e noapte". Asistăm astfel, pe parcursul volumului, la aventurile unui spirit evazionist, care încearcă să se plaseze (vorba lui Baudelaire) „oriunde în afara realului" și invocă adesea (fără a fi, ca Radu

Vancu, un „enciclopedist al alcoolului") combustiile în etil, ce încălzesc țesuturile și potențează pulsiunile unei vitalități problematice: „desfac vinul și cel mai tare îmi doresc / să nu fiu singur și beat / cu o mână în somn / un pumn roșu îmi deschide pieptul / și-o minte cristalină / îmi numără orele de stat într-un pat // la ce să mai vii pe la mine / vinul meu nu te place / el singur mă încurajează destul // gândurile moi și pufoase / papilele se desfac ca un covor roșu / pe care merge un cap / sunt singur desfac vinul / și cel mai mult îmi doresc / să nu fiu singur și beat // nu mai îmi fac nici un fel de iluzii / când ies din casă / ies cu două perfuzii". Somnul și visul (alte teme predilecte ale lui Florin Partene) posedă, în schimb, proprietatea de a sublima percepțiile, golindu-le de materia grosieră a visceralității, astfel că textele poetului se convertesc uneori în grațioase exerciții de levitație: „o singură dată am văzut toate zilele / ca pe un fir de lumină sub ușă // de atunci în fiecare noapte pândesc / lumina e tot mai puțină / dar eu mestec atât cât mai e // dimineața înghit întuneric moale / ca spatele tău / când prin somn sunt treaz / și vin de pe hol // toți suntem o pulbere fină / și din delicatețe / plutim în lumină". Chiar și atunci când au o evidentă coloratură erotică, visele din cartea lui Partene evocă aspectele diafane ale materiei, răceala și transparența acvaticului, pentru ca, în final însă, filmul oniric să fie supus, pe linia faimoasei „ironii romantice", deriziunii sarcastice și nimicitoare: „picătură cu picătură / la picioarele mele marea verde / cu pajiști răcoroase / marea care crește și se sărează din mine / direct din măduva oaselor // cu degetul mare fac valuri / cu mâna stângă crestez mai adânc / o femeie de valuri îmi dă de băut sărutul ei / alta vine și îmi arată bărcuța / o ține între picioare la fel ca mine / mă pune să aleg și mă prefer / am marea mea cu nuferi / și cu femei care nu transpiră // mă trezește durerea / pun sângele la loc / mă pansez / și-mi beau mai departe berea". Căci erosul se numără, la rândul său, printre formele de evazionism pe care poetul le experimentează cu obstinație; el imaginează ceremonialuri erotice pline de stranietate, invocă fantasmele feminine, dar acestora le urmează mereu rictusul demistificator, care anulează brusc, printr-o asociație de cuvinte puțin previzibilă, visul și poezia, aducându-le la numitorul comun al trivialității abjecte și transformându-le în caricatură: „în toiul nopții / așteptăm să vină noaptea / la toate mâinile / cu o lumină zglobie / ca un clitoris pus pe căpătuială // în toiul nopții / vedem cu toate jucăriile / o ușă capitonată cu ținte de bere // în toiul nopții știm: / încăperi aerisite sunt șase / unde ne numărăm fericiți / circumvoluțiunile de pe boașe". Aceleiași metamorfoze îi este supusă și partenera, aievea sau imaginară, care devine o

colecție grotescă de piese anatomice sau, pur și simplu, absență, erotismul convertindu-se în autoerotism, într-o copulație hilară cu golul: „sub mine nu e nici o femeie / dar eu mă zbat de plăcere / ca șobolanii în bere // nici alături / nici sânge de altă nuanță / doar eu / care sub un tricou verde / cu fermoar fals / sunt o mașină cu tuburi de bambus / prin care trece nepăsătoare / (ca șobolanii prin bere) / cea mai fină picătură // sub mine nu e nici o femeie / dar eu stau țintuit / ca șobolanii în bere". Fiindcă adevăratul infern sunt, la Florin Partene, stările de „trezie" care îl împiedică să-și ducă fantazările până la capăt, excesul de luciditate care funcționează ca un instrument medieval de supliciu, sfâșiind mereu cu sadism pelicula policromă a reveriei. E vorba de luciditatea disperată a bufonului care și-a pierdut orice iluzie pentru că a privit neantul în ochi, astfel că personajul liric va împrumuta tot mai frecvent masca arlechinului sau a saltimbancului, în timp ce „camera cu fantasme" nu întârzie să se transforme în arenă de circ: „tocmai astăzi nu mi se întâmplă nimic / în plămâni aer stătut / în inimă camere goale // mă ridic să provoc // fac de toate / fac giumbușlucuri fac tumbe / și chiar mă distrez / împărțindu-mi trupul / în mai multe umbre". Tocmai această dispoziție spre bufonada dezabuzată îl disociază pe Florin Partene de spiritele fantaste ale Grupului 2000 (Dună, Coman, Komartin etc.), apropiindu-l în schimb de „umoriștii" de felul lui Constantin Acosmei. Fiindcă autorul *reverenței* e, înainte de toate, un demistificator ce demontează cu ingeniozitate toate clișeele poetice consacrate, operează treceri spectaculoase de la poetic la antipoetic, are vocația umorului negru (chiar dacă nu la cotele paroxistice din textele lui Acosmei) și a caricaturii grotești.

Lirica de limbaj

DUMITRU CRUDU, ADRIAN URMANOV,
RĂZVAN ȚUPA, ANDREI PENIUC

Poetul care pare să fi aplicat cel mai consecvent, în contextul acestei promoții, rețeta și metodele fracturismului este DUMITRU CRUDU, pentru care miza actului poetic constă în elaborarea unui hipersubiect, ce percepe și rostește lumea strict individual, constituindu-se ca „diferență" („fractură") în raport cu toate celelalte subiectivități. În consecință, autorul recurge la o tehnică a insolitărilor, încercând să evite în mod sistematic „poeticul",

„conceptualizarea" senzației, locurile comune și clișeele lexicale și urmărind permanent transcrierea percepției fruste într-un limbaj care se vrea „de unică folosință". Paradoxul acestui hipersubiect este însă acela că el se definește esențialmente (așa cum putem citi în „Prima anexă" a manifestului fracturist) prin „reacții strict personale": cu alte cuvinte, el nu face decât să „reacționeze", să răspundă la provocările unui obiect față de care se găsește într-un raport de heteronimie – situație care corespunde cu acea „dispariție a subiectului" (simptom fără doar și poate apocaliptic) despre care vorbea Baudrillard. Constatând că „astăzi poziția de subiect a devenit, pur și simplu, imposibil de deținut", filosoful francez arăta, în același timp, că, în acest context, „singura strategie posibilă este a obiectului". Exact o asemenea „strategie" este și cea urmată de poezia experimentalistă a lui Dumitru Crudu unde elaborarea hipersubiectului este un răspuns la provocarea care vine dinspre obiect, ceea ce duce (în spiritul programului fracturist) la „estomparea granițelor dintre obiectul care ne provoacă anumite reacții și reacțiile pe care le avem". În consecință, autorul cultivă o tehnică a „descrierii" ce încearcă să descompună obiectul într-un caleidoscop de senzații elementare, căutându-se mereu detaliul insolit și asociațiile neașteptate, iar „realismul senzorial" despre care vorbeau membrii Grupului 80 este împins acum până la ultimele lui consecințe, din perspectiva unui hipersubiect care încearcă să se instaureze în calitate de „diferență": „părul eu îi atingea / țâțele / le acoperea / nici nu se mai vedeau / hainele îi erau prea / strâmte / fugea ca lolita prin grădină / țâțele ei în formare / abia mijite / se clătinau / îi dădeai părul într-o parte / cu limba / simțeai cu gura deschisă / cum i se rotunjesc țâțele / ai atins-o cu mâna / a zăngănit / hainele ei îi plesneau / ca niște semințe / între dinți" (*lolita*). O asemenea insolitare a percepției se asociază cu experimentele de limbaj care merg de obicei în direcția rupturilor sintactice și a incoerențelor căutate ce amintesc, destul de stăruitor, de ultimul Bacovia, cel din *Stanțe burgheze*: „rufe spălate / sălbatice / pe sârmă / puse la uscat / pe țărm / seducătoare / așa / ude / noute / să vii / în oraș / în saloane / dansuri / și mobilă / albă / pe pereți / pânze de păianjen / pe umeri / pe mâini / ha ha ha ha ha / o o o o o o o / ou ou ou ou / u / eu sunt o haimana / îmi pare bine / mâna nu-i / haiși / hainele puse / să se usuce în ploaie / umerii se freacă / unii de alții / ei se văd / fiecare zi / dar mie / nu-mi place barthes / rufele fufele / și căci în ține / dar iar unde / despre ce / departe oare / să fie / gara aceea" (*rufele spălate*). Dar subiectivitatea absolută, spre care năzuiește Dumitru Crudu, nu se poate atinge decât cu prețul transformării poemului într-un concert de

onomatopee, iar spulberării discursului, prin tehnica „fracturării" enunțurilor, îi urmează dezagregarea cuvintelor ce se descompun în simple alăturări de foneme, care au parcă stranietatea unor fragmente de rocă lunară : „în cameră / un grec / un cerg un cerc / erca un val / călare / ălărea / un cerb / ca un olar / era avnalul / și vea / revnolul / revolut / evol / utise / se speriase / de perias / de saiert / și seara / într-o seră / și lanber / l-ara / pe greci / pe rebnal / și taxe / nalt / și la / o masă / lavnav cu / tixe / și tan / tanixe / bur și un / nu gre / nu tu / nu" (*nu*). Iar *decorum*-ul poeziei lui Crudu ia acum tot mai mult aspectul „magaziei de vechituri", a depozitului de „reziduuri lingvistice" incapabile de a mai servi ca material poeziei, căci experimentele sale de limbaj vor conduce, în cele din urmă, către o stare „excrementială" a cuvântului, supus unei permanente operații de „malaxare" : „cel mai greu este să deschizi / ușa de la intrare / să tragi de mâner / să lași o dâră subțire / să cobori scările / să sari peste două peste trei / să bați cu pumnul / sticla înșirată pe jos / covoare albastre / să faci primii pași / poate și al treilea / să-ți aduni în buzunare / neliniște / să lași ușa deschisă / ușor crăpată / verde / scorojită / primul strat a fost albastru / însemnări pe ea / prietenul meu dimitrie / aceasta a fost demult / mi-a citit un poem nou / sâmbătă mă voi întâlni cu el / numele lui dormea lângă mine" (*cel mai greu*). Astfel, spre deosebire de majoritatea colegilor lui de promoție, a căror poezie explorează un filon existențial și biografist, Dumitru Crudu se confruntă cu ultimele limite ale poeziei și ale limbajului, care devin în poemele sale antipoezie și anticuvânt, anxietățile provocate de aspectele oripilante ale cotidianului se convertesc aici într-o dezabuzare generată de imperfecțiunile cuvântului, de conștiința faptului că acesta nu poate să instaureze „fractura" decât ocultându-și în totalitate funcția comunicativă, transformându-se într-un instrument al „limbii de după Babel". Și din momentul acesta, textele poetului se infuzează de melancolie, de o oboseală mai mult scripturală decât existențială, care trădează detașarea de propriile lui utopii : „când se / vor sfârși / toate acestea / dimitrie / / femei cu copaci în brațe / ele nu se mai pot uimi / lebede viermi / ultimele zile de toamnă / când se vor sfârși / toate astea dimitrie / culori pe care nu ai / apucat să le vezi / cuvinte pe care / nu vei ști niciodată / că nu le-ai spus" (*când se vor sfârși toate*).

Experimentele de limbaj se regăsesc și în poezia lui ADRIAN URMANOV, care tinde să capete configurația unei „noi mistici" – a sângelui și a cărnii – legată de utopia „poemului cald" și de recuperarea combustiilor dionisiace.

În volumul său *Cărnurile cannonice* (Editura Pontica, 2001) autorul va transcrie așadar palpiturile unei visceralități agonice, angajându-se în direcția unei lirici autoscopice, fixate în profunzimea țesuturilor organice, încercând să surprindă mecanismul secret al proceselor celulare pe care le (re) investește cu o surprinzătoare funcție semiotică. Căci, dacă în psalmodierile sale păgâne, poetul caută să dialogheze cu o divinitate inaccesibilă gândului, acest lucru e cu putință doar prin intermediul cărnii, din moment ce tocmai visceralitatea cea mai abjectă posedă proprietatea paradoxală de a se converti în lumină mistică, iar experierea metafizicului devine posibilă doar prin interogarea plămadelor corporale. După experiența dureroasă a trecerii printr-o lume în care subiectul uman și-a pierdut capacitatea de a stabili un contact direct și frust cu ambientalul, Urmanov va invoca o stranie religie a pipăitului, o religie a cărnii ce constituie un fel de stare privilegiată a materiei, care „simte", dar nu „gândește" și (se) comunică printr-un limbaj nonverbal, infinit mai eficace decât rostirea obișnuită, înzestrat cu o capacitate de comunicare ce ține de structurile cele mai intime și mai profunde ale materiei vii, apelând chiar la recuzita „sexualității abjecte" : „capitalismul mare ucide cu roșu cu zâmbet capitalismul e un schelet / democrația ne învață să rupem de la gură să rupem de la ochi / să punem unde vom lua să tăiem din erecție să lipim pe mâini. // Dumnezeu iubește la extrem, la limită" (*avortând anusian – păcatul*). Așa cum se poate vedea, ceea ce îl preocupă în primul rând pe autorul *Cărnurilor cannonice* nu este căutși de puțin metafizicul în transcendența și puritatea lui absolută, cât, mai cu seamă, posibilitatea comunicării cu sacrul și a comunicării în general, astfel încât poezia sa este un fel de gestă semiotică pe parcursul căreia poetul „verifică" eficacitatea mai multor limbaje, descoperind forma optimă de semnificare / comunicare (și odată cu aceasta probabil și starea de poezie) în infralimbajul visceralității. Comunicarea se va înscrie așadar (pe linia dorinței de dionisiac ce caracterizează noul experimentalism) în categoria proceselor calorice, și presupune, la rândul ei, „depotențarea" paradigmelor „tari", trecerea din transcendență în imanență, înlocuirea limbajului printr-un cvasilimbaj, printr-o limbă aproximativă, în care nu mai există culori, ci doar nuanțe, iar semnificarea se manifestă numai ca disponibilitate de a semnifica, comunicarea este posibilă doar ca tensiune, ca aspirație, ca tentativă permanent eșuată și, de aceea, reluată în permanență, de a opera o apertură spre celălalt.

Cu o viață interioară care se desfășoară (bănuim) la temperaturi paroxistice, prins între chemarea înaltului și ispita experiențelor infernale, poetul

transcrie trăiri antagonice, pline de dramatism, angajându-se pe un drum care poate duce, în egală măsură, la mântuire sau damnațiune, iar lirica lui se singularizează (într-un context dominat de reportajul autenticist al sordidului cotidian) prin miza ei metafizică. Întrucât Urmanov este unul dintre foarte puținii exponenți ai ultimei promoții poetice care privește poezia ca pe o posibilă cale spre sacru, anevoioasă firește, ca orice asceză, implicând căderea și înălțarea, rătăcirea și revelația, speranța si disperarea, prezente în orice experiență spirituală.

Aici trebuie căutat de altfel și punctul de pornire al „poemelor utilitare" și al utilitarismului teoretizat de Urmanov ca o formă de poezie în care accentul cade pe funcția de comunicare a limbajului și pe instanța lectorială, făcându-se astfel trecerea de la o lirica a lui „eu" la o lirică a lui „tu", de la o viziune egocentrică (specifică modernismului) care însingurează la o viziune centrată pe Celălalt care, dimpotrivă, solidarizează. „Poemului utilitar" i-ar reveni astfel rolul de a restabili legăturile interumane, în timp ce poezia se definește acum ca o forma de iubire, dar și ca o „alchimie interioară" care convertește frisonul visceral într-o mișcare a fibrelor sufletești, căldura proceselor metabolice în lumină. Deoarece comunicarea, restabilirea „lanțurilor umane" nu este un scop, ci un mijloc; scopul îl constituie iluminarea, regăsirea luminii spirituale prezente în actul iubirii, conceput nu ca eros, ci ca agapé: „mă îngrozesc că nu se poate și mai direct / și mai de tot / tremur puternic sunt atât de nemulțumit de mine / de ce pot face pentru tine / sigur se poate și mai mult / tu nu simți că se poate și mai mult? / să reușim cumva să ne conectăm unul la altul / ca un ștecher la priză / crezi că ar fi ceva mai mult / să-mi las amprenta degetului mare pe pagina asta / jos în colțul drept / o ating acum / înainte am suflat ușor peste buricul degetului până s-a aburit puțin / acum se vede o urmă lucioasă eu văd o urmă acum // atinge și tu: în dreapta kos / crezi că e mai bine? simți ceva în plus? / mi-a rămas puțin umed / buricul degetului / poate dacă ți-l umezești și tu puțin / încearcă să-l uzi cu puțină salivă / e mai bine așa? Simți că e mai mult? / (între pieile noastre vene transparente de lumină)" (*poem de dragoste*). Odată cu *poemele utilitare*, lirica lui Adrian Urmanov se spiritualizează așadar, trecând de la mistica trupului la o mistică a iubirii, decantându-se de ceea ce în *Cărnurile cannonice* mai putea să apară totuși drept tenebros sau impur. Pierzându-se ceva din încărcătura de dramatism din poemele de debut, această poezie câștigă acum în transparență, capătă uneori înfiorări psaltice, emană irizări și reverberații luminescente. Astfel încât carnea va fi în curând repudiată,

iar în volumul *Schelet,* poetul lasă impresia că polemizează cu sine însuși (cel din *Cărnurile cannonice*), propunându-ne, de data aceasta, poemul descărnat, sever, redus la esență, care urmează (în spiritul și nu în litera lui) modelul marii poezii bizantine. Mai mult decât oricând, actul poetic este privit acum de Adrian Urmanov ca o disciplină interioară, ca o asceză și o ascetică, e un război împotriva cărnii și a ispitelor, împotriva propriilor slăbiciuni. Și chiar dacă astăzi (*Sushi*, Editura Brumar, 2007) Urmanov nu mai scrie poeme utilitare, poezia lui rămâne marcată de obsesia actului comunicativ, intră în categoria dialogurilor virtuale și se naște din interacțiunea celor două instanțe, cea scripturală și cea lectorială: „cu ce cuvinte să vorbesc fetei tale / schilodite de ură sub / camera strâmtă în care eu / și tot ce am eu / așteptăm pe podea / și asta e atât de crunt deși / nu pentru mine, iar pentru mine / ar fi atât de bine să simt / ceva crunt, ca un mobil care sună / în mijlocul unui vis în care plângi de / ceva frumos ceva cald ceva bun // cum să adun fețele astea două / în ceva oarecum alert cât de cât înspăimântător". În raport cu mai vechea utopie utilitaristă, străbătută de la un capăt la celălalt de euforia comunicării cu un partener mereu prezent, mereu disponibil, acum orizonturile poetizării se tulbură, dobândesc frisonări anxioase, iar faptul de a comunica devine problematic, cunoaște rateuri și disfuncționalități, rămâne mai mult aspirație decât act efectiv: „tu ești cel care-și lovește copilul / cel care acceptă că unui bătrân i-a venit / vremea / nu cel – care nu știe ce să spună / nu cel pe care-l dor fălcile dintr-o liniște ca un / pumn în față / ăștia sunt eu ăștia sunt eu // eu rămân cu jumătate din inimă dincolo / de linia de siguranță tu ești singurul aliat / și cea mai sfâșietoare durere". Comunicarea este, ar trebui să fie, în viziunea lui Urmanov, o acțiune învestită cu demnitatea actelor metafizice, de vreme ce rolul său esențial rămâne acela de a da naștere „lanțurilor umane", de a regenera, în interiorul unei societăți „atomizate", legăturile afective dintre indivizi. De aceea, nevoia obsesivă de a comunica este strâns legată aici de un veritabil „complex caloric" (prezent și la alți autori ai promoției 2000), de oroarea pe care o provoacă glacificarea afectelor, de unde se naște utopia poemului „cald", conservând, în texturile sale, temperatura fibrelor vii: „sunt handicapat dar / cald și / știu să oftez cu sinceritate // sunt ridicol și asta / pentru că noaptea / m-aș răsuci pe gambele tale / aș sta ca niște pantaloni căzuți / pe podea pe tălpile tale / și pentru că eu / am 64 de oameni în agendă / și fiecăruia / îi pot da căldură / dar eu / nu pot suna pe nimeni / pentru că eu sunt un calorifer / dar eu // trăiesc sub copac / și aici e bine / teribil de frig / și teribil

de liniște / dar numai aici / e bine". Cuvântul odată rostit se răcește însă aproape instantaneu, discursul lui Urmanov stă sub amenințarea „catastrofei entropice", rămâne (cel puțin pe jumătate) un *acte manqué*, lucru cu atât mai terific cu cât, din perspectiva poetului, comunicarea joacă rolul unui „confirmator": existi doar în măsura în care comunici, iar infernul (poate și poezia) începe acolo unde încetează actul comunicativ: „uite / de câteva luni nu vorbesc aproape cu nimeni / viața mea este ca un tunel care se umple de oameni / și se golește la fel de ușor nu înțeleg de ce // mă străduiesc să fiu generos / mă străduiesc să nu urăsc pe nimeni / uneori chiar îmi iese / alteori aș putea să ucid cel puțin jumătate / din cei care îmi ies în cale". Acest infern poartă un nume precis: el se numește singurătate, e „o bomboană de nervi" și se insinuează în fibrele sufletești odată cu „pierderea vocii" și cu suspendarea dialogului virtual, care lasă loc analizelor introspective, cu răceala lor ascuțită de bisturiu: „ți se pare sf că moartea / uneori e o chestie care protejează cum / deseori singurătatea / e o bomboană de nervi / ceva la care să rumegi pentru că / nu ai voce să urli și chiar dacă ai avea-o / și chiar dacă ai fi / în cea mai verde pădure / teroarea cea mai crudă a minții / nu îți permite să urli". Echivalentul frigului din afară este frigul interior, o anumită inerție a țesutului psihic, care provoacă abulia, blazarea, indiferența, uneori ura, nu poate fi învinsă decât prin deschiderea către celălalt și se instaurează odată cu colapsul disponibilității pentru comunicare: „dacă aș avea o armă / aș deveni teroristul vostru numărul unu / aș intra în istoriile voastre postmoderne / aș fi punctul de plecare al unei noi literaturi / al unei noi cinematografii / dar așa refuz să vorbesc / sunt obscen fără a face nimic concret / când mi se cere să iubesc spun că iubesc / deși înăuntrul meu e întuneric până la capăt // vorbesc / despre Dumnezeu cu aceleași cuvinte / cu care urăsc". Deocamdată, Adrian Urmanov nu zăbovește însă prea mult în investigarea acestor limburi interioare (unde se găsesc totuși caratele poeziei), întorcându-se la dialogurile lui virtuale și încercând să compenseze imperfecțiunile verbalității printr-un limbaj gestual, prin „semiozele viscerale" invocate în volumul lui de debut, *Cărnurile cannonice*: „vreau să tac / nu mai cred / în comunicarea / vieții / a disperării / cred în trup / și în milioanele de resorturi pe care le are minte". Așa cum se poate constata lesne, el scrie acum o poezie „cu teză" (inaugurată prin *Poemul utilitar*), dezvoltă un program, e preocupat poate mai mult de funcția comunicativă a limbajului poetic decât de poezie. Nu ne îndoim că e suficient de matur ca să știe că riscul pe care și l-a asumat este căderea în didacticism ...

În *corpuri românești* (Editura Cartea Românească, 2005), RĂZVAN ȚUPA poetizează în linia unui program întemeiat pe ideea „corpului de cuvinte", propunându-și insolitarea rostirii poetice, eliberarea ei de orice clișeu retoric și restabilirea funcției comunicative a poeziei. Lirica sa este astfel esențialmente un experiment de limbaj, care (așa cum afirma autorul într-un scurt, dar substanțial preambul) „vizează conștientizarea publicului cu privire la posibilitățile care se deschid comunicării interpersonale în condițiile în care sunt depășite limitele impuse între literatura cultă și literatura de consum". Concepută ca „artă a interiorității vorbitoare", literatura (și poezia) se concretizează astfel în „corpul românesc" care reprezintă „o dimensiune primară a actului poetic, momentul formării unui discurs poetic de la nivelul comunicării cotidiene". Există, fără doar și poate, destule puncte de convergență între acest program minimal și utilitarismul, teoretizat de Adrian Urmanov, cu diferența (esențială) însă că, spre deosebire de autorul *poemelor utilitare*, Răzvan Țupa nu este câtuși de puțin un spirit mistic, preocupat de reinstaurarea poeziei în metafizic, astfel încât demersurile sale merg exclusiv în direcția unei revitalizări a discursului poetic în dimensiunile lui de comunicare. De aceea el face acum o „poezie a poeziei și a limbajului", textele sale sunt metapoetice, căpătând dimensiunea unor „experimente semiotice" care încearcă să verifice posibilitatea semnului lingvistic de a semnifica și de a comunica. Pornind în mod voit de la experiențele cele mai banale (căci poetul nu e preocupat de raporturile lui cu realul, ci cu limbajul), poemele lui Răzvan Țupa au aerul unor produse „de laborator" care testează referențialitatea vorbirii, capacitatea acesteia de a fi vorbire despre ceva, dar mai ales de a institui o realitate „de ordin secund" care funcționează după principiul „corpului de cuvinte": „Spui culori, porți sunete respiri obiecte / adorația noastră nu mai accepta decât ființe imprevizibile // o mandibulă vegetală o vergea de cristal lichid / în capetele atingerii mele // fosforescente // ți le regăsesc respirația / le rostește intermitent / roca fumigenă a neclarității // dimineața / și încă mai mult de 1.000 de obiecte artizanale / care pot să înlocuiască distanța". Aceasta presupune un limbaj „de uzaj unic", căci „corpul de cuvinte" este replica fidelă a „corpului de carne" a cărui particularitate esențială este unicitatea, faptul de a fi „altul" în raport cu orice alt corp: „Sigur ți-ai pus la punct un corp de care îți dai seama că / nu știi decât tu / în rest trebuie să-ți aduci aminte iarăși și iarăși / de fiecare organ în care pulsează fabrica de chibrituri / de pleoapele tale de peste semaforul de la romană / de glezna ta pe care coboară toata lumea la metrou / poți să nu mă crezi

dar toate astea se întâmpla așa cu / fiecare dintre noi" (*obiectele respiră cu gura ta*). Limbajul de „uzaj unic" creează, în felul acesta, o realitate de „uzaj unic", întrucât realitatea „mea" e circumscrisă de limitele limbajului meu, iar obiectele există, dintr-o asemenea perspectivă, doar în măsura în care pot fi rostite, căci ceea ce e inominabil este lipsit totodată de existență. În consecință, realitatea este ea însăși un „corp de cuvinte", ale cărui anatomie și fiziologie sunt construite prin intermediul limbajului, iar comunicarea pe care o implică discursul poetic se face de la un „corp de cuvinte" la altul, de vreme ce atât emitentul cât și destinatarul mesajului se definesc ca purtători ai unor limbaje de „uzaj unic". Aceasta presupune permanenta inter-acțiune dintre instanța scripturală și cea lectorială, care se „remodelează" reciproc în actul comunicării, „corpul de cuvinte" fiind proteic prin excelență, tinzând mereu să se amplifice și să se îmbogățească prin impactul cu alte limbaje, în virtutea unei „false empatii" care face cu putință comunicarea: „Chiar dacă este imposibil să existe doi A, corpul românesc este elementul prin care se acceptă aceasta virtualitate. S-ar numi falsa empatie". În consecință, „o operă este în același timp un obiect cu care se interacționează și un subiect care interacționează. Acest «în același timp» este corpul românesc, ipocrit și sincer totodată. În același fel este consumatorul". Iar cartea lui Răzvan Țupa dobândește, din momentul acesta, aspectul „manualului de poezie" ilustrând spiritul teoretizant „în exces", caracteristic oricărui experimentalism, care duce la dinamitarea frontierelor dintre practica și teoria literaturii.

„Semantica practică" a poeziei îl obsedează până la suferință și pe ANDREI PENIUC, poet pentru care miza actului textual este, ca pentru Adrian Urmanov sau Claudiu Komartin, „poemul cald", care a captat, în arabescul tremurat al semnelor sale, temperatura arderilor vitale. Ca și Răzvan Țupa, Peniuc se scrie scriindu-se și dezvoltă, pe urmele textualiștilor, o viziune a „dublei priviri", care privește lumea și se privește deopotrivă pe sine; vocea lirică îi aparține, simultan, instanței auctoriale, dar și textului, care „se spune" pe măsura ce se alcătuiește, abolindu-se, în spiritul experiențelor neoavangardistice, granița dintre trăire și scrierea ei. Operatorul de text și produsul inscripționat sunt „animale mici", legate unul de celălalt printr-un soi de cordon ombilical pe unde circulă un flux permanent de vitalitate, astfel încât poezia devine un transfer de viață pe care scriptorul i-o infuzează semnului și pe care o captează la rândul său, printr-un efect „de bumerang", intensificându-și astfel propriile combustii, acumulând în fibrele sale o

căldură superlativă, pe care actul rostirii / scrierii încearcă s-o transforme în luminescență: „se luminează / când se luminează mă luminez / Britney pășește sau cântă lângă mine încetișor / totul se așează fixează / ficatul plămânii rinichii își au locul lor / mă strecor în mine ușor / ca un irezistibil personaj pozitiv". Această poetică a acumulărilor calorice se dezvoltă în interiorul unei perspective minimaliste, care configurează o lume a marginilor, a „mai puținului", a aproximativului, pe care poetul o acceptă nu fără anxietăți și crispări, deoarece Peniuc intuiește perfect faptul că el e minimalist doar pentru că nu are încotro, iar asumarea totalei indeterminări, a confuziei voite dintre ființă și semnul ei, se naște din sentimentul unei „căderi" (pe „margine" sau pe „circumferință"). Viziunea autorului este solidară cu coșmarul unei lumi „răcite", „tehnologizate", în care țesuturile se glacifică și capătă ceva din consistența vitroasă a preparatelor de laborator, iar omul trăiește într-o ciudată simbioză cu lucrurile care îi infuzează răceala și luciul lor lipsit de căldură, metalizându-l. În acest univers care reifică, existența devine ea însăși un fapt îndoielnic, iar subiectul uman se ipostaziază în purtătorul unui deficit de căldură și de vitalitate, care îl transformă într-un „obiect" avid de energie calorică. Lumea marginilor, unde s-a cantonat personajul liric, este însă și o lume a „prea-aproapelui"; scrierea adezivă pe care o practică unii dintre „noii experimentaliști" se transformă în felul acesta, la Andrei Peniuc, într-o osmoză cu semnul / cuvântul „lipit" de gura care-l rostește, iar spațiul ambiental (și odată cu acesta și textul) are stranietatea unui univers al „raccourci-urilor", în care toate distanțele sunt deformate sau anulate. O asemenea osmoză cu semnele sfârșește însă prin a genera un „handicap al comunicării", căci, în măsura în care este „lipit" de instrumentul care îl comunică, „înghițit" de acesta, semnul a devenit lucru și și-a pierdut, cel puțin la prima vedere, funcția de a semnifica. În realitate, poetul nutrește însă convingerea (pe deplin întemeiată) că poezia reprezintă un tip aparte de comunicare, dar nu un limbaj visceral prin excelență (cum se întâmplă la Adrian Urmanov), ci o acumulare de tensiune semnificantă, un potențial energetic absorbit de chimia țesuturilor, care se instituie atunci când semnele au fost golite de toate sensurile lor uzuale. Iar acum poemul (care nu poate fi separat de actul producerii sale) reprezintă tocmai viața limbajului, el e „cald", pentru că și-a interiorizat căldura celulelor vii, dar și pentru că tinde în permanență să iasă din sine și din limbaj.

În loc de concluzie

La capătul acestor considerații, ni se impune constatarea că poezia ultimelor decenii, în care se regăsesc categoriile ideologice și estetice ale experimentalismului, intră, ea însăși, în categoria formațiunilor „metastatice". Am arătat de mai multe ori pe parcursul comentariului nostru că experimentalismul artistic este solidar cu un „extaz al schimbării", cu o dorință excesivă de „nou" care nu-și mai are finalitatea decât în ea însăși și duce la apariția unor „creșteri" neorganice, pe care, pe urmele lui Jean Baudrillard, le-am numit „metastaze". Căci paradoxul acestui „extaz al schimbării" este acela că el se produce în interiorul unui spațiu unde schimbarea nu mai este cu putință, unde legile dialecticii au fost suspendate și unde nu mai sunt posibile decât mutațiile de ordin cantitativ, adică „radicalizările". Rămâne să mai vedem în ce măsură această literatură experimentalistă, care prezintă toate semnele excrescențelor tumorale, mai întrunește calitățile „obiectului estetic". Și vom porni de la posibilitatea unei „estetici generale" așa cum o înțelege Hans-Georg Gadamer, într-un context socio-istoric în care toate conceptele rațiunii forte par să devină problematice și inoperante, arătând că, „dacă ar trebui să propun o categorie estetică universală, care să cuprindă categoriile de expresie, imitație și semn (...), aș dori să plec de la străvechiul concept de mimesis, prin care se înțelegea reprezentarea a nimic altceva decât a ordini"[30]. Afirmație surprinzătoare, nici vorbă, de vreme ce arta ultimului secol pare a se îndepărta tot mai mult de figurativ. Dar se și justifică o asemenea afirmație, din perspectiva pe care o propune filosoful german, prin faptul că „orice operă de artă continuă să fie ceva asemănător cu ce a fost înainte un lucru în a cărui existență licărește și este atestată în general ordinea – poate că nu una ce s-ar potrivi întocmai, în ceea ce privește conținutul, cu reprezentările noastre despre ordine, ce reuneau odinioară lucrurile familiare într-un

30 Hans-Georg Gadamer, *Actualitatea frumosului*, Editura Polirom, Iași, 2000, p. 29.

univers: dar există în ele o încărcătură mereu nouă și puternică de energie spirituală ordonatoare"[31]. Și tocmai o asemenea „energie ordonatoare" se manifestă în interiorul produsului experimentalist, care substituie determinismul legilor naturale, prin propria lui necesitate, prin propria lui „ordine" și, dintr-o asemenea perspectivă, el este, fără doar și poate, un „cosmos" unde devin pertinente – în limbajul lui Gadamer – „miracolul ordinii" și, în consecință, esteticul. Iar acest miracol al ordinii e dat mereu ca virtualitate, este mai mult o posibilitate a ordinii decât ordinea însăși, fiindcă „în măsura în care o operă înalță (...) ceea ce reprezintă – sau prin care se reprezintă – la o nouă formă, la un nou mic cosmos, la o unitate a ceea ce este tensionat, unificat și ordonat în sine, ea este artă"[32].

Iar pentru a defini mai exact caracterul de „obiect estetic" al textului poetic experimentalist vom apela la conceptul de recunoaștere, pe care tot Gadamer îl consideră esențial pentru înțelegerea noțiunii de mimesis. „A recunoaște – arăta acesta în considerațiile sale despre actualitatea frumosului – înseamnă a cunoaște ceva drept văzut o dată. În acest cuvânt «drept», stă însă tot misterul. Nu mă refer la minunea amintirii, ci la aceea a cunoașterii ce se ascunde într-asta. Căci atunci când recunosc pe cineva sau ceva, văd lucrul recunoscut desprins de hazardul de acum, ca și de cel de atunci. Este cuprins în actul de recunoaștere că privim ceea ce e văzut în sensul lui remanent, esențial, ce nu mai este tulburat de circumstanțele lui ceea-ce-am văzut-o-dată și ceea-ce-am-revăzut. În aceasta constă recunoașterea și în felul acesta acționează ea în bucuria imitației. Ceea ce devine vizibil în imitație este tocmai esența propriu-zisă a lucrului."[33] Iar esența lucrului se confundă între fruntariile experimentalismului cu mortalitatea acestuia, ceea ce implică nu doar recunoașterea, ci și autorecunoașterea. „Recunoașterea – scrie Gadamer – presupune însă și altceva. Nu numai că generalul devine vizibil, așa zicând forma remanentă, purificată de hazardul întâlnirii sale, dar, odată cu asta, te recunoști, într-un anumit sens, pe tine însuți. Orice recunoaștere este trăirea unei familiarități crescânde și toate experiențele noastre lumești sunt, la urma urmelor, forma în care ne construim familiaritatea cu această lume. Teoria aristotelică pare să ne spună, într-un mod absolut just, că arta, oricare ar fi ea, este un gen de recunoaștere, odată cu care devine mai

31 *Ibid.*, p. 28.
32 *Ibid.*, p. 29.
33 *Ibid.*, p. 24.

profundă cunoașterea de sine și, prin aceasta, familiaritatea cu lumea."[34] Iar experiența cu produsul experimentalist construiește neîndoielnic, o nouă familiaritate: luându-și ca obiect producțiile unei arte „zum Tode" această experiență se convertește într-o lecție despre caducitate, pe al cărei parcurs *homo apocalipticus* își descoperă propria lui fragilitate în plan ontologic, iar ceea ce îl familiarizează cu fenomenele lumii actuale este tocmai mortalitatea. Astfel încât experimentalismul rămâne un fenomen eminamente estetic, deoarece se întemeiază pe ideea de mimesis înțeles ca „energie ordonatoare", fiind recunoaștere și autorecunoaștere.

34 *Idem.*

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Cuprins

POEZIA TRANZIȚIEI (1990-2000) 7
Considerații generale 7
Mistica minimalistă 11
Cristian Popescu, Iustin Panța, Mihail Gălățanu
Autobiografiștii 20
Ioan Es. Pop, Daniel Bănulescu, Simona Popescu, Nicolae Coande,
Marian Drăghici, Paul Vinicius, Andrei Bodiu, Letiția Ilea
Parodia megafeminității 44
Saviana Stănescu, Rodica Draghincescu
Vizionarii și himeriștii 51
Paul Daian, Ionel Ciupureanu, Ruxandra Cesereanu, Vasile Baghiu
Ironiștii 66
Lucian Vasilescu, Caius Dobrescu
Sechelele textualismului 73
Judith Meszaros

PROMOȚIA 2000 SAU FARMECUL DISCRET AL CAPITALISMULUI 79
Generația lui Proteu 79
Corpusul teoretic 86
Lirica marginii. Autenticiștii 96
Iulian Fruntașu, Marius Ianuș, Domnica Drumea, Dan Sociu,
Diana Geacăr, Gabi Eftimie, Stoian G. Bogdan, val chimic
Deprimiștii 122
Gelu Vlașin, Doina Ioanid, Ruxandra Novac, Radu Vancu,
T.S. Khasis, Ana Dragu, Ofelia Prodan, Andra Rotaru
Starea de cvasi. Lirica extrauterinității 143
Adeala Greceanu, Svetlana Cârstean, Zvera Ion,
Elena Vlădăreanu, Miruna Vlada, Oana Cătălina Ninu

BCU CLUJ / BABEȘ-BOLYAI UNIVERSITY LIBRARY

Asianicii, manieriștii, fantaștii, vizionarii 160
Constantin Virgil Bănescu, Cosmin Perța, Teodor Dună, Dan Coman, Claudiu Komartin, Ștefan Manasia, Rita Chirian, Marin Mălaicu-Hondrari, Gabriel Daliș
Umoriștii 189
Mircea Țuglea, Sorin Gherguț, Constantin Acosmei, Mugur Grosu, V. Leac, Florin Partene
Lirica de limbaj 203
Dumitru Crudu, Adrian Urmanov, Răzvan Țupa, Andrei Peniuc

ÎN LOC DE CONCLUZIE 213

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

2011/10
1.88

Acest al doilea volum abordează, tot din perspectiva experimentalismului, care suferă în contextul postdecembrist anumite „radicalizări", poezia autorilor intrați în literatură după 1990. Asemenea „radicalizări" (care pot fi subordonate unei ideologii/retorici a excesului) sunt privite din perspectiva conceptului de „hipermodernitate" teoretizat de Gilles Lipovetsky, pe care autorul îl propune în locul celui (consacrat) de postmodernism. Plecând de aici, sunt luate în discuție abordările teoretice ale ultimelor două promoții poetice, ca și „manifestele literare" (fracturist, utilitarist etc.) ale acestora și sunt analizate câteva direcții poetice, situate în continuitatea experiențelor experimentaliste discutate în volumul anterior.

recomandare

OBSERVATOR CULTURAL

www.cdpl.ro | editura@cdpl.ro

ISBN vol. I-II 978-606-8342-21-4
ISBN 978-606-8342-23-8 1.88 lei
9 786068 342238

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITARA